

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas-Artes



ADOLF HAUSMANN

(Ruckersdorf, 1858 – Friedland, 1929)

O DESENHO E A ATIVIDADE EM PORTUGAL
DE UM ARTISTA AUSTRIACO

Luís Augusto Fernandes Lyster Franco

Doutoramento em Belas-Artes / Desenho

Tese orientada pela Prof. Associada

Doutora Luísa Arruda

2012

RESUMO

Em 1889, o artista austríaco formado em Viena, Adolf Hausmann veio para Portugal, contratado pelo Estado português, ensinar Desenho Ornamental nas Escolas de Desenho Industrial. Tendo iniciado a sua carreira docente em Torres Novas, ao fim de cinco anos foi transferido para Tomar e, em 1897 acabou por se radicar em Faro, cidade em que permaneceu até 1916. Nesse ano, em resultado da declaração de guerra da Alemanha a Portugal, Adolf Hausmann foi expulso fixando residência em Madrid. Após o armistício, Hausmann tentou infrutiferamente recuperar o seu antigo lugar, como docente em Faro, acabando por regressar à sua cidade natal, onde viria a falecer num hospício.

Espírito marcadamente introvertido, este artista acabaria por dedicar a sua vida ao ensino do desenho, direcionando a sua obra para essa atividade. Desenhador esmerado e metuculoso, durante a sua passagem por Portugal foi registando em desenho variadíssimas vistas da nossa paisagem natural e urbana, bem como aspectos gerais, parciais e mesmo pormenores de alguns dos principais edificios e monumentos das cidades por onde passou. Paralelamente legou-nos dezenas de desenhos, representando cenas do quotidiano. No seu conjunto, as centenas de desenhos inéditos agora estudados, e pertencentes a uma coleção privada, podem ser considerados preciosos para a reconstituição histórica do nosso património material e imaterial.

O estudo de desenhos exige o seu manuseamento pelo que, é sempre pertinente a análise do seu estado de conservação e medidas de conservação preventiva.

Gustav Klimt, hoje considerado um dos pintores europeus mais importantes da Arte Nova, conviveu durante sete anos com Adolf Hausmann, na Escola de Artes Decorativas de Viena. Fruto desse relacionamento Hausmann guardou três desenhos realizados pelo seu condiscípulo, que agora são estudados e apresentados pela primeira vez.

PALAVRAS-CHAVE:

Escola austríaca / Academia / Gustav Klimt / Autorrepresentação / Retrato, Património / Artes decorativas / Conservação e Restauro.

ABSTRACT

In 1889, the Austrian artist and Vienna graduate Adolf Hausmann was hired by the Portuguese government to teach Ornamental Drawing in the Industrial Drawing Schools. After teaching in Torres Novas for five years, he was transferred to Tomar, finally settling in Faro in 1897, where he stayed until 1916. In that year, Germany declared war on Portugal and Adolf Hausmann was expelled and moved to Madrid. After the armistice Hausmann failed to regain his old teaching post in Faro, and had to return to his native town in Austria where he died in a hospice.

Being of an introvert nature, the artist dedicated his life to the teaching of drawing, which was also the main focus of his work. He was accurate and meticulous, and, while in Portugal, he drew numerous country and urban landscapes as well as different perspectives of the main buildings and monuments of the cities he lived in. He also drew dozens of scenes of everyday life. The subject of this study is a large previously unknown collection of such drawings, which are of great value in the recovery of our historical heritage.

The study of drawings requires handling so it is necessary to analyze and preserve their state of conservation.

For seven years, Adolf Hausmann and Gustav Klimt, one of the more important Art Nouveau painters, were fellow students at the Vienna Decorative Arts School. From that acquaintance, Hausmann kept three Klimt drawings which will now be shown and studied for the first time.

KEY-WORDS:

Austrian School / Academy / Gustav Klimt / Self-Representation / Portrait, Heritage / Decorative Arts / Conservation and Restoration.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar devo um agradecimento muito especial à minha Orientadora, a Professora Luísa Arruda, que acolheu, acompanhou, aconselhou e incentivou sempre e incondicionalmente, este projeto, com os seus sábios conhecimentos, perspicácia, experiência e por vezes até tomando a iniciativa de proceder à recolha de materiais ou fazer as respectivas chamadas de atenção, para assuntos com que se deparava e sabia serem pertinentes ao desenvolvimento desta dissertação. De facto é com gratidão que retribuo as inúmeras provas da sua amizade.

Aos meus amigos, Dulce Betencourt, Carsten Land e Bärbel & Egon Schiemann, pela generosa e indispensável colaboração na interpretação e tradução dos manuscritos e inscrições em alemão antigo, fica também registado o meu agradecimento.

Agradeço ao José Viriato que, com a sua amizade e disponibilidade, realizou com uma celeridade impressionante, a quase totalidade do levantamento fotográfico e tratamento parcial das imagens, dos diferentes espécimes da coleção em estudo.

Um agradecimento especial para o Sr. Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes, António Valdemar, bem como aos funcionários desta instituição, Srs. António Santos Rocha, Paula Rocha, Luísa e Paula, pela sua amizade e forma diligente com que sempre me receberam, apoiaram, facilitaram e disponibilizaram o acesso à consulta de obras da biblioteca.

Não posso deixar de expressar também aqui o meu agradecimento ao apoio prestado pelas Professoras Alice Alves e Maria José Francisco, pela sua amizade e disponibilidade no precioso auxílio prestado, não só nas questões respeitantes às problemáticas da conservação e restauro, mas também porque, sempre que consideravam pertinente, e por iniciativa própria, iam aparecendo com bibliografia que sabiam ser adequada ao desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço à Gisele Antunes por todo o apoio logístico que, com o seu carinho, prestou na fase final deste trabalho.

Finalmente quero deixar registado o meu mais profundo e caloroso agradecimento a todas as pessoas, nomeadamente familiares e amigos que, direta ou indiretamente, com o seu estímulo e apoio, contribuíram de alguma forma para a realização deste

trabalho. Em especial à minha mãe, que sempre e de forma incondicional, me tem acompanhado. A minha irmã Isabel Lopes, que foi incansável na colaboração prestada com as pesquisas que lhe ia solicitando e que realizava na internet, por vezes quase até à exaustão, mas também em campo, deslocando-se a Faro onde, entre outros documentos, descobriu no Arquivo Distrital os assentos de Adolf Hausmann no *Livro de Registo de Bilhetes de Residência*, mas também a Liverpool e a Viena onde, na primeira, em 2008, visitou e adquiriu o Catálogo da exposição monográfica de Gustav Klimt, e na segunda, percorreu e pesquisou os trajectos de Hausmann enquanto estudante de artes. A ela lhe devo igualmente a tradução do Resumo. Também os meus filhos Gonçalo e Filipa merecem um agradecimento especial, não só pelo tempo da minha atenção, que esta dissertação lhes negou, mas também pelo valioso apoio que têm prestado colaborando, entre outras coisas, na organização e inventariação da coleção.

*a meu pai,
o Arquitecto Gonçalo Lyster Franco*

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS _____	5
INTRODUÇÃO _____	27
PARTE I – ADOLF HAUSMANN – UMA VIDA _____	37
1. ADOLF HAUSMANN E A ESCOLA DE VIENA _____	38
1.1. Viena, a Escola de Artes Decorativas, e seus mestres _____	39
1.2. A Academia de Belas-Artes de Viena _____	45
2. GUSTAV KLIMT _____	51
2.1. Gustav Klimt e a Secessão Vienense _____	56
2.2. Os Desenhos de Gustav Klimt _____	62
2.3. Desenhos de Condiscípulos e Outros _____	69
3. ADOLF HAUSMANN EM PORTUGAL _____	74
3.1. O ensino do Desenho Industrial e a política de contratação de estrangeiros _____	74
3.2. Torres Novas, Tomar, Lisboa e Faro _____	81
3.3. A Primeira Grande Guerra Mundial _____	94
PARTE II – ADOLF HAUSMANN – O DESENHO _____	99
1. O DESENHADOR EM VIENA E EM PORTUGAL _____	99
1.1. O Atelier _____	99
1.2. Autorretratos _____	134
1.3. Retratos de Viena _____	140
1.4. Retratos de Torres Novas _____	147
1.5. Tomar e o Convento de Cristo _____	153
1.6. O Monumento a Ferreira de Almeida _____	157
2. O ESPÓLIO, OS MÉTODOS E O DESENHO _____	163
2.1. Biblioteca _____	165
2.2. Iconografia _____	174
2.3. Fotografia _____	177
2.4. As metodologias do artista _____	187
2.5. As assinaturas e Marcas de Coleção _____	199

PARTE III – ADOLF HAUSMANN – CONSERVAR E DIVULGAR A

OBRA DO ARTISTA _____	209
1. Estado de conservação da coleção _____	209
1.1. Proposta de conservação preventiva _____	224
1.2. Conservação e restauro de pinturas _____	228
2. Roteiros para exposição _____	233
CONCLUSÃO _____	236
FONTES E BIBLIOGRAFIA _____	242
1. Fontes Manuscritas _____	242
2. Fontes impressas _____	242
3. Biblioteca de Adolf Hausmann _____	242
4. Outras fontes e obras de consulta _____	245
5. Bibliografia complementar _____	252
6. Internet _____	262
7. E-mails _____	263
ANEXOS _____	264
1. Documentos _____	264
2. Imagens _____	269

ÍNDICE DE IMAGENS

- 1) A. Hausmann, *Busto de Ariadne*, 1879. Carvão e esfuminho sobre papel. 622 x 447 mm. Inv. n.º 10. _____ Capa
- 2) A. Hausmann, *Estudos para Psiché*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 205 x 156 mm. Inv. n.º 730. _____ 38
- 3) A. Hausmann, *Psiché*, sd. Grafite sobre papel. 194 x 129 mm. Inv. n.º 732. _____ 38
- 4) A. Hausmann, *Modelo Nu Feminino Sentado, Virado a ¾ à Esquerda*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 473 x 301 mm. Inv. n.º 52. _____ 38
- 5) A. Hausmann, *Vénus e Psiché*, sd. Grafite sobre papel. 354 x 211 mm. Inv. n.º 734. _____ 38
- 6) A. Hausmann, *Travessa Vénus e Psiché*, 28-06-1903. Grafite sobre papel e passepartout em cartão. 511 x 449 mm. Inv. n.º 739. Projeto concebido a partir de estudos realizados anteriormente, ainda enquanto estudante, em Viena. _____ 40
- 7) Hans Macht, *Projeto para decoração de prato em faiança*, sd. Cromolitografia. 265 x 223 mm (cortado). Inv. n.º CLF/24/GAH. _____ 42
- 8) A. Hausmann, *Projeto para decoração de prato em faiança*, 1882. Grafite e aguarela sobre papel. 430 x 426 mm. Inv. n.º 662. _____ 42
- 9) A. Hausmann, *Nu Masculino Deitado*, 1885. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 376 x 558 mm. Inv. n.º 26. _____ 43
- 10) A. Hausmann, *Estudo de Flores de Malmequer*, sd. Grafite e aguarela sobre papel. 470 x 389 mm. Inv. n.º 461. _____ 44
- 11) A. Hausmann, *Nu Masculino Sentado de Frente, e Virado de Costas*, 21-04-1886. Grafite sobre papel. 315 x 260 mm. Invs. n.º 27/28. _____ 45
- 12) A. Hausmann, *Estudo de Panejamento Feminino; Estudo de Criança; Nu Masculino de Pé, virado de Costas*, 10-11-1887. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 522 x 312 mm. Invs. n.º 31/32. _____ 47
- 13) A. Hausmann, *Estudo de Folhas de*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 433 x 628 mm. Inv. n.º 456. _____ 49
- 14) A. Hausmann, *Drapeado. Estudo para Édipo em Colono*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 344 x 266 mm. Inv. n.º 154. _____ 50
- 15) G. Klimt, *Retrato de Homem com Barba, Virado à Direita*, sd. Pastel seco sobre

- papel. 353 x 252 mm. Inv. n.º CLF/873/AH. _____ 51
- 16) G. Klimt, *Nu Feminino Sentado, Virado a ¾ à Direita*, sd. Grafite sobre papel. 371 x 250 mm. Inv. n.º CLF/872/AH. _____ 57
- 17) G. Klimt, *Nu Masculino de Pé*, 1879. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 430 x 270 mm. (Museu de Viena). _____ 59
- 18) A. Hausmann, *Nu Masculino de Pé, Virado de Costas com Vara / Nu Masculino de Pé Reclinado a Segurar um Volume*, c. 1879. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 532 x 402 mm. Inv. n.º 12. _____ 59
- 19) G. Klimt, *Nuda Veritas*, (1898). Lápis negro, grafite e tinta-da-china sobre papel. 413 x 104 mm. (Museu de Viena). _____ 60
- 20) A. Hausmann, *A Verdade*, sd. Grafite e tinta-da-china sobre papel. 214 x 141 mm. Inv. n.º 180. _____ 60
- 21) Otto Leitz, *A Verdade*, [c. 1883]. Fólio n.º 113 de *Allegorien und Embleme*, 2.º vol. _____ 60
- 22) G. Klimt, *Nu Masculino Sentado com Vara, Virado de Perfil à Esquerda*, 1881. Grafite sobre papel. 275 x 390 mm. Inv. n.º CLF/871/AH. _____ 63
- 23) Hübner, *Retrato de Menina*, sd. Aguarela sobre papel. 250 x 190 mm. Inv. n.º CLF/874/AH. _____ 69
- 24) Manuel José Nobre, *Desenho de Ornato*, sd. [c. 1890]. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 546 x 334 mm. Inv. n.º. 113v. _____ 71
- 25) *Modelo em gesso*. FBAUL, Inv. n.º RLV 017. _____ 71
- 26) E. Korrodi, *Capela de N.ª S.ª da Pena. Leiria*, sd. [c. 1895]. Tinta da China sobre papel. 500 x 356 mm. Inv. n.º CLF/875/AH. _____ 72
- 27) Ernesto Korrodi, *Estudos de Reconstrução sobre o Castello de Leiria*. (Zurich: Instituto Polygraphico, 1898), fol. XXII. 470 x 330 mm. Inv. n.º. CLF/18/BAH _ 72
- 28) A. Hausmann, *Paisagem de Portugal (Torres Novas?)*, 1-12-1889. Grafite sobre papel. 146 x 109 mm. Inv. n.º 413. _____ 75
- 29) A. Hausmann, *Paisagem de Torres Novas*, 13-12-1889. Grafite sobre papel. 300 x 451 mm. Inv. n.º 409. _____ 81
- 30) A. Hausmann, *Paisagem de Torres Novas*, 15-1-1990. Grafite sobre papel. 126 x 441 mm. Inv. n.º 383. _____ 82
- 31) A. Hausmann, *Paisagem (Torres Novas?)*, sd. Grafite sobre papel. 111 x 245 mm.

- Inv. n.º 416. _____ 83
- 32) A. Hausmann, *Paisagem* (Torres Novas?), sd. Grafite sobre papel. 113 x 262 mm.
Inv. n.º 417. _____ 83
- 33) A. Hausmann, *Portal da Igreja da Misericórdia* (Torres Novas), sd. Aguarela sobre
papel. 390 x 312 mm. Inv. n.º 253. _____ 84
- 34) A. Hausmann, *Feira de Torres Novas* (projeto para gravura?), 1889. Grafite sobre
papel. 165 x 235 mm, Inv. n.º 208v. _____ 85
- 35) A. Hausmann, *Escola Elementar de Alcanena*, Julho de 1891. Grafite sobre papel.
239 x 320 mm. Inv. n.º 325. _____ 86
- 36) A. Hausmann, *Castelo de Leiria*, Fevereiro de 1892. Grafite sobre papel. 181 x 248
mm. Inv. n.º 326. _____ 87
- 37) A. Hausmann, *Estudos de Flores, Macieira*, 1891. Aguarela sobre papel. 142 x 375
mm. Inv. n.º 513. _____ 88
- 38) A. Hausmann, *Estudos de Flores, Malmequer*, 1897. Aguarela sobre papel. 314 x
219 mm. Inv. n.º 517. _____ 89
- 39) A. Hausmann, *Estudos de Flores, Amores-Perfeitos*, 1905. Grafite sobre papel. 330
x 220 mm. Inv. n.º 525. _____ 91
- 40) A. Hausmann, *Estudos para os estuques da Escada Nobre do Palácio Silva Amado*,
Setembro de 1899. Grafite sobre papel. 496 x 313 mm. Inv. n.º 330. _____ 93
- 41) A. Hausmann, *Atelier de Torres Novas*, 1890. Grafite sobre papel. 309 x 422 mm.
Inv. n.º 277. _____ 99
- 42) A. Hausmann, *Banco*, c. 1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*.
Grafite sobre papel. 55 x 65mm, Inv.n.º 264. _____ 104
- 43) A. Hausmann, *Banco*, c. 1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*.
Grafite sobre papel. 61 x 76 mm. Inv. n.º 265. _____ 104
- 44) A. Hausmann, *Autorretrato*, 1888. Óleo sobre tela. 520 x 400 mm. Inv. n.º
CLF/3/PAH. _____ 105
- 45) A. Hausmann, *Autorretrato*, c. 1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres
Novas*. Grafite sobre papel. 48 x 37 mm. Inv. n.º 269. _____ 105
- 46) A. Hausmann, *Retrato do Pai*, 1886. Óleo sobre tela. 575 X 445 mm. Inv. n.º
CLF/1/PAH. _____ 106
- 47) A. Hausmann, *Retrato da Mãe* 1886. Óleo sobre tela. 575 X 445 mm. Inv. n.º

- CLF/2/PAH. _____ 106
- 48) A. Hausmann, *Retrato da Mãe*, c. 1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 42 x 30 mm. Inv. n.º 268. _____ 106
- 49) A. Hausmann, *Retrato Feminino com Mantilha e Folhas de Louro*, sd. Carvão, esfuminho, lápis branco e lápis negro, sobre papel. Ø 410 mm. Inv. n.º 93. _____ 107
- 50) A. Hausmann, *Retrato Masculino de Perfil à Direita, com Armadura do Séc. XVII*, sd. Lápis negro e lápis branco, sobre papel. Ø 345 mm. Inv. n.º 83. _____ 108
- 51) A. Hausmann, *Retrato Masculino de Perfil à Direita, com Armadura do Séc XVII*, c. 1890. Três estudos para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 70 x 99 mm, Inv. n.º 266 e 45 x 40 mm. Inv. n.º 267. _____ 108
- 52) Ticiano Vecelli, *Virgem das Cerejas*, c. 1516. Óleo sobre . 810 x 995 mm. Viena, Kunsthistorisches Museum. _____ 109
- 53) A. Hausmann, *Virgem das Cerejas (cópia de Ticiano)*, c. 1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 36 x 37 mm. Inv. n.º 270. _____ 109
- 54) A. Hausmann, *Crânio*, 1880. Grafite, sobre papel. 130 x 107 mm. Inv. n.º 2. _____ 110
- 55) A. Hausmann, *Retrato de Senhora com Chapéu*, sd. Óleo sobre cartão. 400 x 290 mm. Invs. n.º CLF/5/PAH. _____ 111
- 56) A. Hausmann, *Retrato de Homem com Barbas, Virado de Perfil, à Esquerda*, sd. Óleo sobre cartão. 400 x 300 mm. Invs. n.º CLF/4/PAH. _____ 111
- 57) Gaspard de Crayer, *Retrato de uma Senhora*, c. 1620. Óleo sobre tela. 82,5 x 64 cm. Akademie der Bildenden Künste. _____ 112
- 58) A. Hausmann, *Retrato de uma Senhora (cópia de Gaspard de Crayer)*, c.1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 36 x 24 mm. Inv. n.º 274. _____ 112
- 59) A. Hausmann, *Retrato Masculino de Perfil, com Chapéu*, sd. Lápis negro e lápis branco, sobre papel. 543 x 382 mm. Inv. n.º 90. _____ 113
- 60) A. Hausmann, *Édipo em Colono*, c. 1891. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 44 x 40 mm, Inv. n.º 272v. _____ 114
- 61) A. Hausmann, *Édipo em Colono*, c. 1891. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 78 x 62 mm; Inv. n.º 271. _____ 114
- 62) A. Hausmann, *Retrato de Menina (aguarela de Hübner)*, c.1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 85 x 64 mm, Inv.n.º 273. _____ 115

- 63) A. Hausmann, *Retrato de Menina (aguarela de Hübner)*, c.1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 44 x 40 mm, Inv. n.º 272. _____ 115
- 64) A. Hausmann, *Estudo para o Desenho do Atelier de Torres Novas*, c.1890. Grafite sobre papel. 190 x 254 mm. Inv. n.º 276. _____ 117
- 65) Anónimo. *Retrato de Vitélio*, c. 69 d.C. Mármore. Roma., Museu Capitolino. _____ 117
- 66) Adolf Hausmann, *O Amor*, sd. Grafite sobre papel. 421 x 272 mm. Inv. n.º 192. 119
- 67) Gustav Klimt, dois estudos de *Nu em Pé*, para o painel *A Medicina*, 1897/98. Grafite sobre papel. 382 x 279 mm. Museu Albertina (Viena). _____ 119
- 68) A. Hausmann, *Candeeiro*, c.1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 45 x 40 mm, Inv. n.º 267v; 70 x 99 mm, Inv. n.º 266v. ____ 121
- 69) A. Hausmann, *Candeeiro*, c.1890. Estudos para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 142 x 79 mm. Inv. n.º 275. _____ 121
- 70) A. Hausmann, *Atelier de Torres Novas*, 1894. Grafite sobre papel. 577 x 457 mm, Inv. n.º 263. _____ 122
- 71) Hans Makart, *Atelier do Artista*, c. 1880. _____ 124
- 72) Rudolf von Alt (1812-1905), *O Estúdio de Makart*, aguarela, 1885 _____ 125
- 73) A. Hausmann *Egicrâneo*, 1880. Aguarela sobre papel. 363 x 547 mm. Inv. n.º 234. _____ 126
- 74) A. Hausmann, *Autorretrato (pormenor)*. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 742 x 468 mm Inv. n.º 99v. _____ 129
- 75) A. Hausmann, *Atelier de Torres Novas*, 1894. Grafite sobre papel. 490 x 398 mm, Inv. n.º 262 _____ 129
- 76) G. Niemann, *Handbuch der Linear-Perspective für Bildende Künstler: Mit Unterstützung des K. K. Österreichischen Ministeriums für Cultus und Unterricht*, Stuttgart: Verlag von W. Spemann, [1884], grav VIII. _____ 131
- 77) A. Hausmann, *Autorretrato aos Vinte e Oito Anos*, [Viena], 1886. Grafite e lápis branco sobre papel. 212 x 171 mm. Inv. n.º 95. _____ 134
- 78) Retrato de Adolf Hausmann, c. 1889. Prova Fotográfica. 169 x 111 mm. Inv. n.º CLF/4/FAH. _____ 134
- 79) Retrato de Adolf Hausmann, c. 1900. Prova Fotográfica (pormenor). 170 x 230 mm. Inv. n.º CFL/6/FAH. _____ 137
- 80) A.Hausman. *Autorretrato a ¾, com a Cabeça Voltada de Frente e o Fundo Claro*, c. 1910.

- Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 470 x 433 mm. Inv. n.º 97. _____ 137
- 81) A.Hausman. *Autorretrato a ¾, com a Cabeça Voltada de Frente, Enquadrado por Elipse*, c. 1910. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 579 x 450 mm. Inv. n.º 98. _____ 137
- 82) A.Hausman. *Autorretrato a ¾, com a Cabeça Voltada de Frente e o Fundo Escuro*, c. 1910. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 579 x 450 mm. Inv. n.º 98v. _____ 137
- 83) A.Hausman. *Autorretrato Virado a ¾ à Direita, Enquadrado por Elipse*, c. 1910. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 742 x 468 mm. Inv. n.º 99. _____ 137
- 84) A.Hausman. *Autorretrato Quadriculado*, c. 1910. Grafite sobre papel. 394 x 289 mm. Inv. n.º 96. _____ 137
- 85) A. Hausmann, *Autorretrato aos Vinte e três Anos*, [Viena], 1881. Grafite e lápis branco sobre papel. 195 x 129 mm. Inv. n.º 94. _____ 139
- 86) A. Hausmann, *Autorretrato Virado a ¾ à Direita, com o Fundo Claro*; c. 1910. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 742 x 468 mm. Inv. n.º 99v. _____ 139
- 87) A. Hausmann, *Retrato de Menino*, 1884. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 407 x 370 mm. Inv. n.º 62. _____ 141
- 88) A. Hausmann, *Retrato de Rapariga com Touca*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 424 x 340 mm. Inv. n.º 85. _____ 141
- 89) A. Hausmann, *Retrato de Velha com Lenço na Cabeça*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 386 x 315 mm. Inv. n.º 84. _____ 141
- 90) A. Hausmann, *Retrato de Homem Barbado e Laureado, voltado a 3/4 à direita*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 525 x 405 mm. Inv. n.º 88. _____ 143
- 91) A. Hausmann, *Retrato de Homem Barbado, de Perfil com Chapéu*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 525 x 400 mm. Inv. n.º 89. _____ 143
- 92) A. Hausmann, *Retrato de Homem com Bigode e Pera, voltado a ¾ à esquerda*, [Viena] 1883. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 543 x 382 mm. Inv. n.º 91. _____ 143
- 93) A. Hausmann, *Retrato de Criança (Menina)*, sd. Grafite sobre papel. 116 x 105 mm. Inv. n.º 61. _____ 146
- 94) A. Hausmann, *Retrato Feminino (escorço)*, sd. Grafite sobre papel sd.. Grafite sobre papel. 128 x 108 mm. Inv. n.º 75. _____ 146
- 95) A. Hausmann, *Retrato de velha com Lenço na Cabeça*, sd. Grafite sobre papel. 210 x 152 mm. Inv. n.º 79. _____ 146
- 96) A. Hausmann, *Retrato de Homem Barbado com Turbante*, sd. Grafite sobre papel.

- 180 x 130 mm. Inv. n.º 77. _____ 146
- 97) A. Hausmann, *Retratos Masculinos*, sd. Grafite sobre papel. 158 x 121 mm. Inv. n.º 72. _____ 146
- 98) A. Hausmann, *Retrato Masculino de Perfil* [Viena], 19/11/1881. 108 x 99 mm Inv. n.º 82. _____ 146
- 99) A. Hausmann, *Retrato Masculino de Perfil com Candeeiro*, sd. 111 x 175 mm. Inv. n.º 384v. _____ 146
- 100) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas, Voltado a $\frac{3}{4}$ de Perfil à Direita*, 25-1-1891. Carvão e lápis branco sobre papel. 600 x 471. Inv. n.º 105. _____ 148
- 101) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas Voltado de Perfil à Direita*, sd. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 600 x 470. Inv. n.º 108. _____ 148
- 102) A. Hausmann, *Retrato de Velho, com Barba Aparada, Voltado a $\frac{3}{4}$ à Direita*, 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 573 x 447 mm. Inv. n.º 119v. _____ 148
- 103) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas a $\frac{3}{4}$ à Direita*, sd. Carvão esfuminho e lápis branco. 599 x 443. Inv. n.º 107. _____ 148
- 104) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas a $\frac{3}{4}$ à Direita*, 18-12-1891. Carvão esfuminho e lápis branco. 600 x 470. Inv. n.º 109v. _____ 148
- 105) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, sd. Carvão esfuminho e lápis branco. 660 x 429. Inv. n.º 104. _____ 148
- 106) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, 18-12-1891. Carvão esfuminho e lápis branco. 600 x 470. Inv. n.º 109. _____ 148
- 107) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, sd. Carvão esfuminho e lápis branco. 630 x 445. Inv. n.º 103. _____ 148
- 108) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, sd. Carvão esfuminho e lápis branco. 396 x 286. Inv. n.º 101. _____ 148
- 109) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, sd. Carvão esfuminho e lápis branco. 396 x 286. Inv. n.º 101v. _____ 148
- 110) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, sd. Carvão esfuminho e lápis branco. 285 x 266. Inv. n.º 115v. _____ 148
- 111) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barrete de Campino, de Frente*, sd. Carvão e lápis branco. 276 x 237. Inv. n.º 100. _____ 148
- 112) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, sd. Carvão esfuminho e

- lápiz branco. 706 x 309. Inv. n.º 102. _____ 148
- 113) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, sd. Carvão esfuminho e
lápiz branco. 706 x 309. Inv. n.º 102v. _____ 148
- 114) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, 1891. Carvão esfuminho
e lápis branco. 585 x 448. Inv. n.º 111. _____ 148
- 115) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas a ¾ com a Cabeça de Frente*, sd.
Carvão esfuminho e lápis branco. 600 x 470. Inv. n.º 108v. _____ 148
- 116) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas de Frente*, sd. Carvão esfuminho e
lápiz branco. 506 x 669. Inv. n.º 112. _____ 148
- 117) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas, de Frente a olhar para a Esquerda*,
sd. Carvão esfuminho e lápis branco. 588 x 448. Inv. n.º 110. _____ 148
- 118) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barrete de Campino e Vara, a ¾ à
Esquerda*, sd. Carvão e esfuminho. 546 x 334. Inv. n.º 113. _____ 148
- 119) A. Hausmann, *Retrato Masculino*, sd. Carvão, esfuminho e lápis branco, sobre
papel. 600 x 471 mm Inv. n.º 105v. _____ 150
- 120) A. Hausmann, *Retrato Masculino com Cigarro, Chapéu e Vara*, sd. Carvão,
esfuminho e lápis branco, sobre papel. 603 x 445 mm Inv. n.º 103v. _____ 150
- 121) A. Hausmann, *Retrato de Velha*, sd. Carvão, esfuminho e lápis branco, sobre papel.
670 x 479 mm, Inv. n.º 120. _____ 150
- 122) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas, de Frente* (Tomar), 1895. Carvão,
esfuminho e lápis branco, sobre papel. 285 x 266 mm. Inv. n.º 115. _____ 150
- 123) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas, de Frente* [Torres Novas] c. 1891.
Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 396 x 286 mm. Inv. n.º 101. _____ 151
- 124) Van Gogh, *Retrato do Carteiro Joseph Roulin*, 1888. Caneta e tinta sobre papel. 318
x 243 mm. (J. Paul Getty Museum - LA) . _____ 151
- 125) A. Hausmann, *Vista do Convento de Cristo* (Tomar), c. 1895. Grafite sobre papel.
481 x 325 mm, Inv. n.º 280. _____ 154
- 126) A. Hausmann, *Vista do Convento de Cristo* (Tomar), c. 1895. Grafite sobre papel.
470 x 352 mm. Inv. n.º 279. _____ 154
- 127) A. Hausmann, *Vista do Convento de Cristo* (Tomar), c. 1895. Grafite sobre papel.
120 x 185 mm. Inv. n.º sb3-25. _____ 154
- 128) A. Hausmann, *Vista do Convento de Cristo* (Tomar), c. 1895. Grafite sobre papel

- preparado. 459 x 365 mm, Inv. n.º 281. _____ 155
- 129) A. Hausmann, *Vista do Convento de Cristo* (Tomar), c. 1895. Aguada sobre papel vegetal. 633 x 504 mm, Inv. n.º 282. _____ 155
- 130) A. Hausmann, *Vista do Convento de Cristo* (Tomar), c. 1895. Aguarela sobre papel. 524 x 388 mm, Inv. n.º 288. _____ 155
- 131) A. Hausmann, *Vista do Convento de Cristo* (Tomar), c. 1895. Aguarela sobre papel. 232 x 198 mm. Inv. n.º 287. _____ 155
- 132) A. Hausmann, *Convento de Cristo* (Tomar) – *Elementos Decorativos do Claustro de D. João III*, c. 1894. Grafite sobre papel. 323 x 248 mm. Inv. n.º 702. _____ 156
- 133) A. Hausmann, *Convento de Cristo* (Tomar) – *Elementos Decorativos da Fachada Sul*, c. 1894. Grafite sobre papel. 120 x 185 mm. Inv. n.º sb3-65. _____ 156
- 134) A. Hausmann, *Monumento a Ferreira de Almeida - Lápide* (Faro), c. 1904. Grafite sobre papel. 535 x 310 mm. Inv. n.º 367. _____ 157
- 135) *Ilustração Portuguesa*, n.º 28, Lisboa: Empreza do Jornal o Seculo, 16 Maio 1904, p. 437. _____ 157
- 136) A. Hausmann, *Monumento a Ferreira de Almeida - Lápide* (Faro), c. 1904. Grafite sobre papel. 439 x 322 mm. Inv. n.º 365. _____ 160
- 137) A. Hausmann, *Obelisco – Maqueta do Monumento a Ferreira de Almeida*, sd. Postal ilustrado. 133 x 88 mm. Inv. n.º CLF/125/FAH. _____ 160
- 138) A. Hausmann, *Obelisco – Estudo-IV para o Monumento a Ferreira de Almeida*, sd. [c. 1905]. Grafite sobre papel. 218 x 135 mm. Inv. n.º 380. _____ 160
- 139) *Obelisco - Monumento a Ferreira de Almeida (Pedra e Bronze)*, sd. Postal Ilustrado. 132 x 90 mm. Inv. n.º CLF/481/PI. _____ 160
- 140) A. Veiga, *Monumento a Ferreira de Almeida (Festas da Cidade de Faro)*, sd. [1910]. Postal Ilustrado. 88 x 140 mm. Inv. n.º CLF/126/FAH. _____ 162
- 141) Alois Hauser, *Styl-lehre der Architektonischen und Kunstgewerblichen Formen: II. theil. Styl-lehre der Architektonischen Formen der Renaissance*. (Wien: Alfred Hölder, 1880), p. 103. Inv. n.º CLF/7/BAH. _____ 167
- 142) A. Hausmann, *Estudo de Ornatos Decorativos*, sd. Grafite e Aguarela sobre papel. 234 x 648 mm. Inv. n.º 817. _____ 167
- 143) A. Hausmann, *Estudo de Ornatos Decorativos*, sd. Grafite e Aguarela sobre papel. 257 x 345 mm. Inv. n.º 820. _____ 167

- 144) A. Hausmann, *Estudo de Ornatos Decorativos*, sd. Grafite e Aguarela sobre papel. 257 x 345 mm. Inv. n.º 820v. _____ 167
- 145) Owen Jones, *Grammaire de l'Ornemente*, (Londres: Bernard Quaritch, 1865), pl. LXXXVI*; Inv. n.º CLF/11/BAH. _____ 169
- 146) A. Hausmann, *Ornamento Decorativo* copiado de Owen Jones, *Grammaire de l'Ornemente*, (Londres: Bernard Quaritch, 1865), pl. LXXXVI*, sd. Aguarela sobre papel. 505 x 118 mm. Inv. n.º 813. _____ 169
- 147) A. Hausmann, *Kurz Rast* (Breve Descanso), ilustração para periódico não identificado, sd. 320 x 220 mm. Inv. n.º CLF/1/GAH. _____ 174
- 148) A. Hausmann, *O Amolador*, estudo para ilustração(?), 1881. Grafite, lápis branco e aguada sobre papel. 252 x 182 mm, Inv. n.º 215. _____ 174
- 149) A. Hausmann, *Figura Alegórica com Lira*, sd. Grafite sobre papel. 343 x 243 mm. Inv. n.º 193. _____ 175
- 150) *Zur Guten Stunde*, 1889. Panfleto publicitário, 263 x 204 mm. Inv.n.º a1-141b. _____ 175
- 151) *Figura Alegórica com Lira*, Ilustração de periódico não identificado, sd. 269 x 204 mm. Inv. n.º a1-61. _____ 175
- 152) *Cartaz da Exposição de Berlim de 1894*. 680 x 370 mm, Inv. n.º 193. _____ 176
- 153) Lista das Esculturas expostas pela cidade de Viena na *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris*. 211 x 100 mm, Inv. n.º CLF/37/GAH. _____ 176
- 154) Folheto publicitário da *Manufactura de Berndorf*, 1900. 197 x 96 mm, Inv. n.º CLF/38/GAH. _____ 176
- 155) Folheto publicitário da *Fonte* fabricada, em prata e bronze, pela casa *P. Bruckmann et fils*, e apresentada na Exposição Universal de Paris de 1900. 172 x 101 mm, Inv. n.º CLF/39/GAH. _____ 176
- 156) Folheto publicitário da coleção de gravuras *Handzeichnungen Alter Meister*, publicada pelo Museu Albertina, sd. (1896?). 231 x 178 mm (cortado). Inv. n.º CLF/40/GAH. _____ 176
- 157) *Modelo de Criança* sd. Prova Fotográfica. 137 x 88 mm. Inv. n.º CLF/107/FAH. _ 179
- 158) A. Hausmann, *Criança de Pé, Voltada de Costas e Pés de Criança*, sd. Grafite sobre papel. 158 x 95 mm. Inv. n.º 58. _____ 179
- 159) *Édipo em Colono*, sd. Prova Fotográfica. 161 x 115 mm. Inv. n.º CLF/97/FAH. _ 180

- 160) A. Hausmann, *Modelo Nu Masculino Sentado com Vara*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 265 x 145 mm. Inv. n.º 122. _____ 180
- 161) A. Hausmann, *Édipo em Colono*, sd. Carvão e lápis branco sobre papel. 265 x 145 mm. Inv. n.º 122v. _____ 180
- 162) A. Hausmann, *Édipo em Colono* sd. Grafite sobre papel. 425 x 230 mm. Inv. n.º 142. _____ 180
- 163) *Igreja de St.ª Maria do Olival*, sd. Prova fotográfica. 154 x 218 mm. Inv. n.º CLF/55/FAH. _____ 182
- 164) Adolf Hausmann, *Igreja de St.ª Maria do Olival*, 1-12-1894. 327 x 378 mm, Inv. n.º 298. _____ 182
- 165) *Ermida de S. Luís (Faro)*, sd. Prova fotográfica. 79 x 110 mm. Inv. n.º CLF/25/FAH. _____ 182
- 166) Adolf Hausmann, *Ermida de S. Luís. (Faro)*, sd. Grafite sobre papel. 444 x 537 mm. Inv. n.º 354. _____ 182
- 167) A. Silva Magalhães, *Flores*, sd. Prova fotográfica. 141 x 98 mm, Inv. n.º CLF/112/FAH. _____ 183
- 168) Adolf Hausmann, *Flores*, sd. Aguarela sobre papel, 122 x 89 mm. Inv. n.º 612. _ 183
- 169) A. Silva Magalhães, *Flores*, sd. Prova fotográfica. 99 x 61 mm. Inv. n.º CLF/110/FAH. _____ 183
- 170) Adolf Hausmann, *Flores*, sd. Aguarela sobre papel. 150 x 115 mm. Inv. n.º 629. _ 183
- 171) Adolf Hausmann, *Travessa Vénus e Psyché*, 1903. Prova Fotográfica. 197 x 169 mm. Inv. n.º CLF/120/FAH. _____ 185
- 172) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas com a Cabeça Levantada e a Olhar para o Lado Direito*, c. 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 600 x 471 mm. Inv. n.º 105. _____ 188
- 173) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas com a Cabeça Levantada e a Olhar para o Lado Direito*, c. 1891. Óleo sobre tela. 575 x 440 mm. Inv. n.º CLF/7/PAH. _____ 188
- 174) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas com a Cabeça e o Olhar para o Lado Esquerdo*, c. 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 588 x 426 mm. Inv. n.º 110. _____ 188
- 175) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas com a Cabeça e o Olhar para o Lado Esquerdo*, c. 1891. Óleo sobre tela. 550 x 420 mm. Inv. n.º CLF/8/PAH. _____ 188

- 176) A. Hausmann, *Cabeça de Expressão de Velho com Barbas. Estudo para Édipo em Colono*, c. 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 515 x 404 mm. Inv. n.º 39v. _____ 189
- 177) A. Hausmann, *Cabeça de Expressão de Velho com Barbas. Estudo para Édipo em Colono*, sd. Óleo sobre tela. 419 x 387 mm. Inv. n.º CLF/10/PAH. _____ 189
- 178) A. Hausmann, *Cabeça de Expressão de Velho com Barbas. Estudo para Édipo em Colono*, sd. Óleo sobre tela. 586 x 607 mm. Inv. n.º CLF/9/PAH. _____ 189
- 179) *Grifo. Relevo Decorativo* sd. Gesso. FBAUL. Inv n.º RLV 024. _____ 190
- 180) A. Hausmann, *Grifo*, sd. Aguarela sobre papel. 248 x 495 mm. Inv. n.º 700. _ 190
- 181) A. Hausmann, *Grifos Afrontados com Cartela*, sd. Grafite e aguarela sobre papel. 271 x 570 mm. Inv. n.º 701. _____ 190
- 182) A. Hausmann, *Figura Alegórica*, sd. Aguarela sobre papel. Ø 189 mm. Inv. n.º 715. _____ 191
- 183) A. Hausmann, *Prato decorativo com Figura Alegórica*, sd. Grafite e aguarela sobre papel. 669 x 587 mm. Inv. n.º 717. _____ 191
- 184) A. Hausmann, *Figura Alegórica*, sd. Grafite sobre papel. Ø 170 mm. Inv. n.º 170. _____ 192
- 185) A. Hausmann, *Decoração para Prato de Inspiração Japonesa*, sd. 372 mm. Inv. n.º 669. _____ 192
- 186) A. Hausmann, *Tondo de Inspiração Japonesa*, sd. 178x 178 mm. Inv. n.º 668. _ 192
- 187) A. Hausmann, Página de Álbum com fotografias e desenho: Estudos para o *Prato decorativo "Printemps"*, sd. Provas fotográficas em papel direto e desenho a grafite sobre papel vegetal. 340 x 225 mm. Inv. n.º a3-2. _____ 193
- 188) A. Hausmann, *Estudo de Barra para Prato: Estudo para o Prato decorativo "Printemps"*, sd. Aguarela sobre papel. Ø 372 mm. Inv. n.º 669v. _____ 193
- 189) A. Hausmann, Estudo para a Reserva do *Prato decorativo "Printemps"*. sd. Grafite e aguarela sobre papel. 119 x 122 mm. Inv. n.º 721. _____ 193
- 190) A. Hausmann, Estudo para o *Prato decorativo "Printemps"*. sd. Grafite sobre papel. 542 x 530 mm. Inv. n.º 724. _____ 193
- 191) A. Hausmann, *Prato decorativo "Printemps"*, sd. Faiança, purpurina e moldura em madeira de nogueira. Ø 370 mm (prato). Inv. n.º CLF/1/VAH. _____ 194
- 192) Adolf Hausmann, *Obelisco – Estudo-III*, sd. [c. 1905] Grafite e aguada cinza

- sobre papel, com fotografia colada. 611 x 350 mm. Inv. n.º 379. _____ 195
- 193) Franz Sales Meyer, *Handbuch der Ornamentik*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1889, p. 138. Inv. n.º CLF/21/BAH. _____ 196
- 194) Página do *Álbum de Imagens-I*, com provas fotográficas coladas. sd. 700 x 500 mm. Inv. n.º ai1-116. _____ 196
- 195) Franz Sales Meyer, *Handbuch der Ornamentik*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1889, p. 88. Inv. n.º CLF/21/BAH. _____ 197
- 196) A. Hausmann, *Monumento a Ferreira de Almeida - Lápide* (página com estudos colados), c. 1904. Grafite sobre papel. 132 x 117 mm e 259 x 220 mm. Invs. n.º 369-370. _____ 197
- 197) A. Hausmann, Pormenor do *Desenho da Lápide*, sd. [1904]. Grafite sobre papel. 535 x 310 mm. Inv. n.º 367. _____ 197
- 198) *Kostume Kränzchen*, folheto publicitário da inauguração da exposição de trabalhos dos alunos da *Kunstgewerbeschule*, 1885. 224 x 146 mm. Inv. n.º a1-141a. _____ 198
- 199) A. Hausmann, *Composição Alegórica. Estudo*, sd. Grafite sobre papel. 273 x 192 mm. Inv. n.º 189. _____ 198
- 200) A. Hausmann, *Composição Alegórica. Estudo*, sd. Grafite sobre papel. 243 x 174 mm. Inv. n.º 188. _____ 198
- 201) *Allgemein Kunst-Chronikle*, recorte de periódico, sd. 62 x 154 mm. Inv. n.º CLF/28/GAH. _____ 198
- 202) A. Hausmann, *Prato Poesia. Estudo de Composição*, 8-1-1916. Aguarela sobre papel. 570 x 556 mm. Inv. n.º 744. _____ 198
- 203) A. Hausmann, assinatura no desenho *Modelo Anatómico: Esqueleto* (pormenor), 16-7-1880. Grafite sobre papel. 1210 x 395 mm. Inv. n.º 3. _____ 199
- 204) A. Hausmann, assinatura no desenho *Nu Masculino de Pé, Voltado de Costas* (pormenor), sd. Carvão, Lápis negro e esfuminho sobre papel. 466 x 305 mm. Inv. n.º 48. _____ 199
- 205) A. Hausmann, assinatura no desenho *Nu Masculino de Pé, Agachado* (pormenor), sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 297 x 140 mm. Inv. n.º 34. _____ 200
- 206) A. Hausmann, assinatura no desenho *Raminho de Flores* (pormenor), sd. Grafite e

- aguarela sobre papel. 97 x 192 mm. Inv. n.º 583. _____ 200
- 207) A. Hausmann, assinatura no desenho *Nu Masculino Sentado de Perfil* (pormenor), sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 437 x 278 mm. Inv. n.º 49. _____ 200
- 208) A. Hausmann, assinatura no desenho *Travessa Vénus e Psiché* (pormenor), 28-06-1903. Grafite sobre papel e passe-partout em cartão. 511 x 449 mm. Inv. n.º 739. _____ 200
- 209) A. Hausmann, assinatura no desenho *Nu Masculino de Pé, de Braços Abertos* (pormenor). 1881. Grafite sobre papel. 271 x 220 mm. Inv. n.º 16. _____ 200
- 210) A. Hausmann, assinatura no desenho *Modelo Nu Masculino de Pé* (pormenor), 28-7-1884. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 447 x 263 mm. Inv. n.º 23. _ 200
- 211) A. Hausmann, assinatura no desenho, *Ramos de Malmequer* (pormenor), sd. Grafite sobre papel. 297 x 140 mm. Inv. n.º 477. _____ 201
- 212) A. Hausmann, assinatura na prova fotográfica *Composição Decorativa com Flores* (pormenor), sd. Prova fotográfica. 408 x 295 mm. inv. n.º CLF/116/FAH. _____ 202
- 213) A. Hausmann, assinatura na pintura *Retrato do Pai* (pormenor), 1886. Óleo sobre tela. 575 X 445 mm. Inv. n.º CLF/1/PAH. _____ 202
- 214) A. Hausmann, assinatura na gravura *Kurz Rast* (Breve Descanso), ilustração para periódico não identificado (pormenor), sd. 320 x 220 mm. Inv. n.º CLF/1/GAH. _ 202
- 215) A. Hausmann, assinatura no desenho *Xenofonte e a Retirada dos Dez Mil* (pormenor), sd. Grafite sobre papel. 290 x 352 mm. Inv. n.º 205. _____ 202
- 216) A. Hausmann, assinatura no desenho do *Prato Poesia. Estudo de Composição* (pormenor), 8-1-1916. Aguarela sobre papel. 570 x 556 mm. Inv. n.º 744. ____ 202
- 217) A. Hausmann, *Xenofonte e a Retirada dos Dez Mil*, sd. Grafite sobre papel. 290 x 352 mm. Inv. n.º 205. _____ 203
- 218) A. Hausmann, *Desenho de Estátua com Panejamento*, 27-06-1886. Carvão, lápis negro e lápis branco sobre papel. 474 x 268 mm. Inv. n.º 11. _____ 204
- 219) A. Hausmann, *Retrato de Velho com Ligadura e Manto na Cabeça*, 18-12-1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 573 x 447 mm. Inv. n.º 119. ____ 205
- 220) A. Hausmann, *Retrato de Velho , com Barba Aparada, Voltado a ¾ à Direita*, 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 573 x 447 mm. Inv. n.º 119v. ____ 205
- 221) A. Hausmann, inscrição no canto superior direito, do verso do desenho *Travessa*

- Vénus e Psiché* (pormenor), 28-06-1903. Grafite sobre papel e passe-partout em cartão. 511 x 449 mm. Inv. n.º 739. _____ 206
- 222) Marcas de posse na obra de C. Heideloff, *Der kleine Byzantiner Taschenbuch des byzantinischen Baustyles*, (Nürnberg: Verlag von Riegel und Wiessner, 1841), Inv. N.º CLF/8/BAH. _____ 207
- 223) Marcas de posse na obra de Anton Ziegler, *Historische Memorabilien des In- und Auslandes für anziehende Weltbegebenheiten, berühmte Bau- und Kunstdenkmale, ausgezeichnete Großthaten, Würdigung der Verdienste erlauchter Fürsten und berühmter Männer &c.*, (Wien: Gedruckt bei Anton Benko, 1840) , Inv. N.º CLF/33/BAH. _____ 207
- 224) Página com número de inventário do leilão, verso do desenho de A. Hausmann, *Nu Masculino Sentado de Perfil*, sd. Lápis negro, lápis branco e tinta roxa. 437 x 278 mm. Inv. n.º 49v _____ 207
- 225) A. Hausmann, , desenho com manchas de sujidade eventualmente resultantes de líquidos (ou gorduras) derramados: *Ramos com Flores de Macieira*, sd. Grafite sobre papel. 216 x 174 mm. Inv. n.º 554v. _____ 213
- 226) A. Hausmann, desenho com manchas de sujidade eventualmente resultantes de líquidos (ou gorduras) derramados: *Ramos com Flores de Macieira e Borboletas*, sd. Grafite sobre papel. 216 x 174 mm. Inv. n.º 554. _____ 213
- 227) A. Hausmann, desenho com manchas de cola: *Figura alegórica*, 4-2-1902. Grafite sobre papel. 166 x 99 mm. Inv. n.º 199. _____ 214
- 228) A. Hausmann, Desenho com pequenos fragmentos de papel colados para fixação em folhas de álbum: *Figura alegórica*, 4-2-1902. Grafite sobre papel. 60 x 78 mm. Inv. n.º 819. _____ 214
- 229) A. Hausmann, desenho com rugas e dobras: *Moinho do Grelha* (Faro), sd. Grafite sobre papel. 160 x 248 mm. Inv. n.º 358v. _____ 215
- 230) A. Hausmann, desenho apresentando tensões: *A Música* (Figura alegórica), sd. Aguarela sobre papel vegetal. 290 x 225 mm. Inv. n.º 195. _____ 215
- 231) A. Hausmann, desenho apresentando rasgões: *Ruela de Lapas*, 1894. Grafite e lápis branco sobre papel. 320 x 160 mm. Inv. n.º 394. _____ 216
- 232) A. Hausmann, desenho com o suporte cortado, e a colar: *Boreas e Orítia*¹ 246 x

¹ Ovídio, *Metamorfoses*, (Lisboa: Livros Cotovia, 2007), p. 169.

- 359mm, Inv. n.º 207; 165 x 235 mm, Inv.n.º 208. _____ 216
- 233) A. Hausmann, desenho com o suporte cortado, e a colar: *Figura Alegórica/Segunda-Feira*, sd. Grafite sobre papel. 246 x 359 mm. Inv. n.º 207v; 165 x 235 mm, Inv.n.º 208v. _____ 216
- 234) A. Hausmann, desenho com suporte rasgado e colado com goma-arábica e tiras de papel: *Retrato de Velho com Barbas, de Frente*, 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 585 x 448 mm. Inv. n.º 111. _____ 217
- 235) A. Hausmann, desenho com suporte rasgado e colado com goma-arábica e tiras de papel: *Nu Masculino Sentado, Virado a 3/4 à Esquerda*, 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 585 x 448 mm. Inv. n.º 111v. _____ 217
- 236) A. Hausmann, desenho que apresenta rupturas: *Boreas e Orítia*, sd. Grafite sobre papel. 380 x 358 mm. Inv. n.º 206. _____ 217
- 237) A. Hausmann, desenho com furos junto às margens e cantos, provocados por fixação com pioneses: *Carranca*, sd. Grafite e lápis negro e lápis branco sobre papel. 236 x 211 mm. Inv. n.º 786. _____ 218
- 238) A. Hausmann, desenho com o suporte muito fragilizado, em risco de fragmentação ou já rasgado: *Porta da Igreja da Misericórdia (Torres Novas)*, sd. Grafite sobre papel vegetal. 356 x 235 mm, Inv. n.º 251. _____ 218
- 239) A. Hausmann, desenho com auréolas: *Édipo em Colono*, sd. Grafite sobre papel. 558 x 439 mm. Inv. n.º 114v. _____ 219
- 240) A. Hausmann, desenho que apresenta amarelecimento do papel por exposição à luz: *Retrato Masculino, Virado à Direita*, 19-11-1881. Grafite sobre papel. 108 x 99 mm. Inv. n.º 82. _____ 219
- 241) A. Hausmann, desenho que apresenta amarelecimento do papel por exposição à luz: *Retrato Masculino, Virado à Direita*, 19-11-1881. Grafite sobre papel. 108 x 99 mm. Inv. n.º 82. _____ 219
- 242) A. Hausmann, desenho que apresenta manchas resultantes da acidificação provocada pelos próprios materiais do desenho: *Édipo em Colono*, sd. Grafite sobre papel. 530 x 373 mm, Inv.n.º 127. _____ 220
- 243) A. Hausmann, desenho que apresenta manchas resultantes da acidificação provocada pelos próprios materiais do desenho: *Estudo de Azulejos*, sd. Grafite e aguarela sobre papel. 530 x 373 mm, Inv.n.º 127v. _____ 220

244) A. Hausmann, desenho com presença de <i>foxing</i> : <i>Telhados Algarvios</i> , sd. Grafite sobre papel. 306 x 360 mm. Inv. n.º 351. _____	220
245) A. Hausmann, desenho apresentando deterioração provocada por insectos (<i>Lepisma saccharina</i>) <i>Peneirando a Farinha</i> (Moinhos d'El Rei – Tomar) , 31-7-1895. Grafite sobre papel. 126 x 184 mm. Inv. n.º 310. _____	221
246) A. Hausmann, desenho que apresenta deterioração provocada por roedores (?): <i>Decoração para Tecto(?)</i> , sd. Grafite sobre papel. 245 x 208 mm. Inv. n.º 801. ____	221
247) A. Hausmann, desenho que apresenta deterioração provocada por roedores (?): <i>Decoração para Tecto(?)</i> , sd. Grafite sobre papel. 245 x 208 mm. Inv. n.º 801v. ____	221
248) A. Hausmann, desenho degradado por emolduramento incorreto (amarelecimento do papel por contacto com papel ácido): <i>Vista do Convento de Cristo</i> , sd. [c. 1895]. Grafite sobre papel. 580 x 435 mm. Inv. n.º 284. _____	222
249) Modelo de Ficha de Inventário, adoptada na <i>Coleção Lyster Franco</i> : frente. _	225
250) Modelo de Ficha de Inventário, adoptada na <i>Coleção Lyster Franco</i> : verso. ____	225
251) Pasta de Desenhos de A. Hausmann. 530 x 340 mm. Inv. n.º CLF/p2/PAH. ____	227
252) Pasta de Desenhos de A. Hausmann. 720 x 580 mm. Inv. n.º CLF/p1/PAH. ____	227
253) Ficha de Inventário da pintura n.º 1, <i>Retrato do Pai</i> : frente. _____	228
254) Ficha de Inventário da pintura n.º 1, <i>Retrato do Pai</i> : verso. _____	228
255) A. Hausmann, <i>Busto de Velho, de Perfil, Voltado à Direita</i> , sd. 646 x 535 mm. Inv. n.º CLF/6/PAH. _____	232
256) A. Hausmann, <i>Desenho de prato com decoração Majólica, da “Coleção Basilewsky”</i> , 12-4-1882. Aguarela e tinta sobre papel. 203 x 267 mm. Inv. n.º 667. _____	235
257) <i>Lanterna de cobre</i> , sd. Museu Municipal de Faro. _____	240
258) A. Hausmann, <i>Desenho de lanterna</i> , 11-11-1902. Grafite sobre papel. 330 x 190 mm. Inv. n.º 826. _____	240

ANEXOS:

1 DOCUMENTOS

I. <i>Correio do Sul</i> , 04-05-1978. _____	265
II. Parecer do Júri do Concurso realizado em Viena, em 1889. _____	266
III. Recibo de hospedagem no Hotel União Comercial, de Tomar. _____	267
IV. Edital relativo à realização do leilão de bens de Adolf Hausmann. _____	268

V. Anúncio da oficina de canteiro existente nas proximidades do local onde foi erigido o Monumento a Ferreira de Almeida. *Algarve (O). Semanário Independente*, Faro, n.º 8, 17-05-1908. _____ 269

2 IMAGENS

- I. Inscrição na “capa” onde seriam conservados os desenhos de Klimt. _____ 270
- II. Inscrição no canto superior direito, da frente, do desenho de Gustav Klimt, inv. n.º CLF/872/AH. _____ 270
- III. Assinatura no canto inferior direito, da frente, do desenho de Gustav Klimt, inv. n.º CLF/871/AH. _____ 271
- IV. Inscrição no canto inferior esquerdo, da frente, do desenho de Gustav Klimt, inv. n.º CLF/871/AH. _____ 271
- V. Inscrição no verso do desenho de Gustav Klimt, inv. n.º CLF/873/AH. _____ 272
- VI. Prova fotográfica representando Adolf Hausmann, o pintor Conceição e Silva e Carlos Lyster Franco, com demais pessoal e alunos da Escola de Desenho Industrial Pedro Nunes (Faro). 170 x 230 mm. Inv. n.º CFL/6/FAH. _____ 273
- VII. Bienenfeld és Tárza, (Budapeste), Retrato de *Beduíno Nómada*. Prova fotográfica. 135 x 100. CLF/106/FAH. _____ 273
- VIII. Adolf Hausmann, *Estudo para a Lápide de Homenagem a Ferreira de Almeida*, sd. .225 x 150 mm. Inv. n.º 364. _____ 274

ADOLF HAUSMANN (Ruckersdorf, 1858 – Friedland, 1929)
O DESENHO E A ATIVIDADE EM PORTUGAL DE UM
ARTISTA AUSTRIACO

INTRODUÇÃO

“Adolf Hausmann. O desenho e a atividade em Portugal de um artista austríaco”, surge da pertinência de dar a conhecer a obra e, através dela, um artista que passou e trabalhou em Portugal, deixou memória mas, a sua obra, subsiste no mais profundo desconhecimento. Tendo permanecido vários anos em Torres Novas, Tomar e Faro, é a esta última cidade que o seu nome ficou ligado, como professor e como autor do monumento erigido em honra de José Bento Ferreira de Almeida.

Nascido na Boémia austríaca, Adolf Hausmann realizou os seus estudos em Viena e, com 31 anos de idade, em 1889, veio para Portugal contratado pelo Estado como *Professor de Desenho Decorativo*. Inseridos nessa campanha de recrutamento de professores estavam trinta professores dos quais alguns deixaram nome no meio artístico português: Ernest Korrodi (1870-1944), Nicola Bigaglia (1841-1908), Cesare Ianz (18?-1901), Leopoldo Battistini (1865-1936) e Giovanni Cristofanetti (1860-1947). De entre estes, as biografias e obra de Korrodi e Battistini foram já objeto de vários estudos e dissertações, tendo inclusivamente sido publicadas as respectivas monografias.

Para além dos referidos artistas estrangeiros, outros houve (e não somente artistas) que, nos últimos séculos passaram ou fixaram residência em Portugal, registaram o quotidiano, realizaram obra artística em edifícios públicos e privados e, nalguns casos, chegaram mesmo a publicar o resultado das suas “recolhas”. De uma ou outra forma já estudados, podemos citar: o gravador Francesco Bartolozzi (1725-1815), que fixou residência em Lisboa, e aí acabou por falecer após nos ter legado uma apreciável obra; o arquiteto James Murphy (1760-1814), com as diversas obras que nos deixou, a par da sua notável intervenção no Mosteiro da Batalha; o arquiteto Albrecht Haupt (1852-1932), de quem podemos destacar a obra, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*; Thomas Pitt (1737-1793), que nos legou um manuscrito de 1760, publicado

em 2006 pela Professora Doutora Maria João Neto; ou o conde Athanasius Raczyński (1788-1874), com as suas duas preciosas obras sobre o estado da arte portuguesa no segundo quartel do século XIX.

Não existindo nenhum estudo específico sobre Adolf Hausmann, as escassas referências que se encontram publicadas são geralmente breves, aparecendo unicamente o nome associado à sua atividade docente, e muitas vezes, quando aparece mais alguma informação, esta é mesmo incorreta.

As primeiras vezes que Hausmann aparece citado, são no, *Relatório sobre as Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul (1889-1890)*, realizado por Francisco da Fonseca Benevides (1836-1911) e publicado em Lisboa, pela Imprensa Nacional, em 1890, e no do ano seguinte, aparecendo integrado no corpo docente da Escola de Desenho Industrial “Victorino Damásio”, em Torres Novas. Em 1900, a propósito da “Delegação Portuguesa” à Exposição Universal de Paris, Carlos Adolfo Marques Leitão (1855-1938) na sua obra *Les Écoles Industrielles et de Dessin Industriel de la Circonscription du Sud*, refere Adolf Hausmann como Professor austríaco. As citações seguintes surgem no jornal de Faro, *O Algarve*, onde Adolf Hausmann é referido: no número de 17 de Maio de 1908, na página 2, num artigo a propósito da exposição de quadros de Lyster Franco (1879-1959), realizada nas salas do Museu Marítimo, sendo louvado o trabalho de Ezequiel Pereira (1868-1943), como diretor que abriu as portas da Escola Industrial para dar a conhecer à população os trabalhos dos professores “... Hausmann a quem se deve o desenho do monumento que se está elevando à memória de José Bento Ferreira de Almeida”; no número de 24 de Outubro de 1909, na página 3, aparece citado a propósito da exposição da Escola Industrial Pedro Nunes, realizada em três salas do museu marítimo e cuja notícia será desenvolvida na edição de 7 de Novembro de 1909; Em 7 de Novembro, a propósito da citada exposição, o seu trabalho é louvado de parceria com o de Lyster Franco e do pintor Ezequiel Pereira:

“Foi isto justamente o que, durante muitos anos, faltou à nossa Escola Industrial, que, num largo período, jazeu n’um desalento meio de negligencia e inaptidão contra a qual se quebravam sempre as iniciativas dos professores os srs. Lyster Franco, Adolfo Hausman e

ultimamente do sr. Ezequiel Pereira, justamente considerado como o primeiro paysagista portuguez.”

Curiosamente, na notícia da inauguração da Exposição, não é feita qualquer referencia a Hausmann.

Novas referências voltam a aparecer, agora no jornal, também de Faro, *O Herald*, 4 e 11 de Junho de 1916, onde Carlos Lyster Franco se insurge contra o então Comissário de Polícia, João Barbosa, pela forma como este implacavelmente procedeu à expulsão de Adolf Hausmann.

Em 1927, Carlos Lyster Franco voltou a trazer a lume o nome de Adolf Hausmann. Desta vez foi no capítulo sobre Faro, do *Guia de Portugal. Vol. II Estremadura, Alentejo, Algarve*, publicado pela Biblioteca Nacional de Lisboa, e dirigido por Raul Proença (1884-1941), onde na página 234, a propósito do Monumento a Ferreira de Almeida, Hausmann é erradamente definido como arquiteto. Justificamos esta designação, conhecendo a personalidade do autor do artigo, que por um lado possuía uma razoável quantidade de manuais e tratados de arquitetura, provenientes do espólio de Adolf Hausmann, por outro, tendo acompanhado o trabalho deste, apenas lhe conhecia o desenho como obra artística, e finalmente, por considerar os arquitetos no topo da escala dos artistas, tendo por isso aproveitado a oportunidade para valorizar socialmente e tentar reabilitar o nome do seu colega.

Tendo regressado a Portugal, mas abandonando definitivamente o país, em 1921, o nome de Adolf Hausmann caiu no esquecimento, e só voltou a surgir, em 1956, quando um sobrinho de José Bento Ferreira de Almeida, o diplomata Amadeu Ferreira de Almeida (1876-1966), publicou no jornal *Correio do Sul*, de Faro, as suas memórias, posteriormente saídas em separata (*Recordando... Memórias e impressões*). Na página 42 da separata, a propósito da homenagem efectuada ao seu tio, fala no “pintor austríaco Adolfo Haussmann” (sic), como autor do projeto. No ano seguinte, em 1957, Fernando de Pamplona no terceiro volume do seu *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, refere na entrada referente a Carlos Porfírio, que este foi discípulo de Adolf Haussmann (sic) em Faro e, no apêndice do quarto volume, publicado em 1959, faz então uma entrada para Adolf Haussmann (sic), onde escreve que se trata de um pintor alemão, que viveu e trabalhou em Faro no

primeiro quartel do Séc. XX, e que teve como discípulo Carlos Porfírio.

Nova referência só torna a surgir, em 1982, quando o Diretor do citado jornal, *Correio do Sul*, Mário Lyster Franco (1902-1984) publica novamente, na entrada respeitante a José Bento Ferreira de Almeida, da sua *Algarviana: Subsídios para uma Bibliografia do Algarve e dos Autores Algarvios*, que o autor do monumento foi o pintor austríaco Adolfo Hausmann.

O Dr. Mário Alberto Nunes Costa, em *O Ensino Industrial em Portugal de 1852 a 1900 (Subsídios para a sua história)*, publicado em 1990, irá iniciar uma nova fase de referências a Adolf Hausmann, agora novamente respeitantes à sua atividade como docente. Discretamente não lhe atribui naturalidade, escrevendo que Adolph Haussmann (sic) foi “... contratado em Viena para ensinar Desenho decorativo” (p. 173). Após o trabalho de Mário Costa começaram a ser realizadas uma série de dissertações de Mestrado e Doutoramento versando assuntos direta ou indiretamente ligados ao surgimento do Ensino Industrial em Portugal e onde, a par dos outros professores contratados no estrangeiro, Adolf Hausmann foi sendo referido. O primeiro, datando de 1997, foi a investigação de Lucília Verdelho da Costa, *Ernesto Korrodi. 1889-1944. Arquitectura, Ensino e Restauro do Património*, onde Hausmann aparece mais uma vez como professor alemão. Ainda nesse ano, António Manuel Matoso Martinho, em *Professores Estrangeiros ao Serviço da Escola Industrial Francisco de Holanda (1889-1894)*, publica uma série de documentos respeitantes ao concurso realizado em Viena, sendo Adolf Hausmann citado por diversas vezes. Em 1999, Emanuel Correia, em *Carlos Porfírio um pintor da modernidade*, publicado na obra coordenada por Maria da Graça Maia Marques, *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias: elementos para a sua história*, escreve que Hausmann foi mestre de desenho de Carlos Porfírio (1895-1970) e, em 2001, a propósito do centenário do nascimento deste artista publica, *Carlos Porfírio Cineasta*, onde, logo na página 5, quando está a iniciar a biografia de Porfírio, refere-se a Adolf Hausmann do seguinte modo: “Na adolescência é aluno de Adolf Haussman, professor da Escola Industrial de Faro. Ele foi a *alma mater* no desabrochar dos talentos natos de Carlos Porfírio, no seu percurso inicial, nos caminhos da pintura”.

Uma nova Dissertação é publicada em 2003, esta da autoria de Joaquim Manuel Vieira Rodrigues, intitulada *Da Escola "Pedro Nunes" à "Tomás Cabreira" (1888-*

1974). Vieira Rodrigues, designando-o de escultor austríaco, dedica algumas páginas à já referida polémica expulsão de Adolf Hausmann, e à defesa que Carlos Lyster Franco publicamente assumiu no seu jornal *O Heraldo*. Refere que veio transferido de Tomar, a autoria do Monumento a Ferreira de Almeida e, considera-o ainda como “artista distinto”, mas fica-se por aí. Também em 2003, Maria Marques Calado de Albuquerque Gomes, na sua Dissertação de Doutoramento, *A Cultura Arquitectónica em Portugal 1880-1920: tradição e inovação*, inclui Hausmann na lista de professores contratados, em 1889, para as Escolas Industriais. Numa última Dissertação de Doutoramento, *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico*, apresentada por Maria Helena Lisboa (1951-2009) e publicada em 2007, na página 387 ao citar Adolph Hausmann (sic) como professor alemão, ressalva que Marques Leitão lhe atribui nacionalidade austríaca.

Voltando um pouco atrás, em 1993, o Dr. Prokop Toman, publica um Dicionário de Artistas Checos, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, onde faz uma entrada para Adolf Hausmann, com as datas e locais de nascimento e morte, informando tratar-se de um pintor e professor e que, em 1917, os seus bens foram confiscados, tendo então regressado à sua terra natal, onde faleceu num hospício.

Socorrendo-nos das novas tecnologias de comunicação, vamos encontrar online, mais duas referências ao artista agora em estudo, ambas também originárias da República Checa. A primeira, é no “sítio” do Município de Dolní Řasnice, <http://www.dolni-rasnice.cz/information-about-the-village/history/?ftresult>, onde é referido como uma das personalidades de interesse, sendo descrito como um pintor que trabalhou numa escola de grau superior, em Tomar, Portugal. A outra, aparece no “sítio” do município de Praga, http://skoly.praha-mesto.cz/parent5074/17609_Vystava-HABSBURSKE-STOLETI e, a propósito da Exposição *O Século Habsburgo. Praga e a República Checa na Monarquia do Danúbio 1791 – 1914*, realizada em Praga no Palácio Clam-Gallas, entre 16 de Julho e 19 de Setembro de 2004, Adolf Hausmann é apresentado como autor do retrato da atriz Katharina Schrattová, representada como *Margarida*, no Fausto de Goethe. Aqui dão especial destaque a esta pintura e ao seu autor, informando que esse retrato, realizado antes de 1889, foi redescoberto e restaurado, constituindo uma das mais interessantes “descobertas” da presente

exposição. Em 1889, o artista partiu para Madrid, onde trabalhou para a Justiça espanhola, alcançando alguma notoriedade.

Desta resenha extraímos apenas que Adolf Hausmann tem sido referido como professor estrangeiro contratado para o ensino do Desenho nas escolas industriais e que, tendo iniciado a sua carreira, em 1889, em Torres Novas, terá passado por Tomar e, por volta de 1897, foi transferido para Faro, onde permaneceu até à sua expulsão, em 1916. Da sua atividade como docente, o seu nome apenas surge associado ao de Lyster Franco, e como promotores das exposições de trabalhos escolares, no final dos anos lectivos. É ainda referido por ter marcado o destino artístico, de Carlos Filipe Porfírio como pintor.

Para além da atividade como docente, o seu nome aparece associado ao projeto do Monumento em Faro, erigido em homenagem a José Bento Ferreira de Almeida, surgindo um pouco indiscriminadamente como pintor, escultor ou arquiteto. Na obra dos arquitetos Rui Paula e Frederico Paula, *Faro, Evolução Urbana e Património*, o monumento de Faro, que permanece como um marco importante no urbanismo da cidade, aparece por diversas vezes reproduzido mas o nome do seu autor não é mencionado. Também Manuel da Silva Passos, em *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana do Algarve*, reproduz diversos postais ilustrados, onde se vê o Monumento e ao apresentar, na página 127, um dos mais reproduzidos postais do *Monumento a Ferreira de Almeida*, não só omite o nome do seu autor, como também, nas observações ao descrever o homenageado, troca José Bento pelo seu sobrinho Amadeu.

Ainda como artista, se não considerarmos o *Monumento a Ferreira de Almeida*, nenhuma outra referencia existe. Isto considerando que o citado *Retrato da Atriz Katharina Schrattová*, não obstante a sua qualidade, foi realizado enquanto estudante e, não sabemos mesmo, se em contexto académico.

Serve assim esta dissertação para reabilitar e reconstituir o percurso de vida, com o rigor que nos foi possível passado um século sobre a permanência de Hausmann em Portugal, e sem a possibilidade de recorrer ao seu auxílio, para confirmar e descrever os pormenores dos aspectos agora abordados.

Tendo acesso, entre outras coisas, a mais de oitocentos desenhos, na sua esmagadora maioria de excelente qualidade gráfica e representativa, realizados por

Adolf Hausmann, resolvemos deitar ombros a esta dissertação, para através do seu estudo, e análise detalhada de alguns espécimes, dar a conhecer o génio deste artista.

Sem outras fontes para além dos próprios desenhos e um ou outro documento gráfico deixado por Adolf Hausmann, a nossa investigação assentou essencialmente numa pesquisa de campo que teve por base a organização e estudo da própria coleção. À medida que se ia manuseando os desenhos, associando-os e organizando-os por temas e projetos, fomos também consultando bibliografia que nos ajudasse a perceber alguns dos contextos sociais e artísticos da época em que viveu Adolf Hausmann. A pouco e pouco, e à medida em que esta dissertação ia sendo preparada, a amálgama inicial de desenhos foi sendo organizada numa coleção com sentido, para o que muito contribuíram os outros núcleos como, manuscritos, biblioteca, provas fotográficas e gravuras, tudo isto a par das anotações e indícios presentes nos diversos tipos de documentos.

Para dar a conhecer o percurso de vida, e justificar a pertinência de apresentar Adolf Hausmann, como desenhador de mérito, dividimos o presente trabalho em três partes. A primeira consiste na descrição, tão detalhada quanto possível, do percurso de vida do artista. Pelo que se referiu atrás, nem em Portugal, nem no seu país de origem, a sua vida está mínima e corretamente relatada. Subdividida em três capítulos, o primeiro é dedicado ao percurso académico de Hausmann em Viena. Para o estudar, e compreender, tivemos de proceder a diversos contactos, nomeadamente em Viena, junto da Escola de Artes Decorativas, e da Academia de Belas-Artes, de forma a conseguir recolher todos os elementos que consideramos necessários, não só para a reconstituição do percurso do artista, mas também para conseguir contextualizar inúmeros desenhos que aparecem insuficientemente identificados.

Foi necessário intercalar um capítulo consagrado àquele de foi, sem margem para dúvidas, o artista austríaco mais destacado da época: Gustav Klimt.

Gustav Klimt surge aqui por dois motivos evidentes. O primeiro prende-se com o facto de ter sido colega de Adolf Hausmann, na Escola de Artes Decorativas, durante sete anos. Estando bem estudado, compilámos mais de meia centena de monografias sobre este artista e sobre Viena, na transição do século XIX para o XX, para nos ajudar a compreender a ambiência em que Hausmann viveu, ou poderia ter vivido. Infelizmente nem uma referencia encontrámos a Adolf Hausmann ou outros

condiscípulos, uma vez que se procura sempre evidenciar a obra e a personalidade de Klimt, como artista e não enquanto estudante. O outro motivo que nos levou a deter com algum cuidado sobre a personalidade de Gustav Klimt, foi a presença na coleção em estudo, de três desenhos seus que pertenceram a Adolf Hausmann.

O terceiro capítulo reporta à permanência de Hausmann em Portugal, como professor de desenho. Aqui socorremo-nos dos desenhos mas também de documentos oficiais, alguma bibliografia e periódicos. Não abordámos profundamente as questões ligadas ao ensino industrial uma vez que este tem vindo a ser objeto de diversos estudos que nos locais respectivos citamos.

A segunda parte do nosso trabalho mergulha na obra de desenho de Adolf Hausmann, dando-se especial destaque aos trabalhos que este realizou em Portugal. Estando aqui presente a essência desta dissertação, resolvemos subdividir em dois capítulos. O primeiro trata daqueles que consideramos serem alguns dos grandes grupos temáticos de desenhos de Hausmann já enquanto artista, selecionando, pelo menos, um tema de cada localidade onde Hausmann permaneceu. Começamos pela análise de um desenho que podemos considerar como dos mais importantes deste artista, e que representa o seu atelier em Torres Novas. Associado a ele está uma série de outros desenhos que são também aqui estudados. Este desenho, sendo um dos seus primeiros que o artista realizou em Portugal, não só está ainda imbuído das técnicas de representação que este absorveu nas escolas de arte austríacas, mas também, nele veem-se representadas todas as obras realizadas em contexto académico e que Hausmann considerava fundamentais e imprescindíveis para mostrar as suas capacidades artísticas. Seguidamente passamos ao tema do Retrato, começando pelos autorretratos do artista e descrevemos de seguida os retratos que Hausmann foi realizando e que se encontram presentes na coleção. Tendo já estudado desenhos de Torres Novas, Abordamos de seguida um núcleo de desenhos realizados em Tomar, desenhos do Convento de Cristo e outro de desenhos realizados em Faro, este composto por uma curiosa série de desenhos para o projeto do Monumento a Ferreira de Almeida.

O segundo capítulo desta parte, detém-se nos diferentes núcleos de materiais que Hausmann possuía (livros, gravuras e fotografias), e na forma como ele utilizou alguns deles, nos seus desenhos e projetos, de forma a compreendermos alguns dos seus métodos de trabalho. Terminamos este capítulo com um assunto fundamental para a

identificação futura de trabalhos que surjam, realizados por Adolf Hausmann, a análise das assinaturas e “marcas de coleção” do artista.

A terceira e última parte deste trabalho prende-se com as questões práticas de conservação da coleção, e divulgação da obra do artista. Se, por um lado é fundamental preservar os materiais que compõem o espólio de Adolf Hausmann, por outro, urge começar a divulgar de forma a contribuir para o seu conhecimento.

Também dividida em dois capítulos, o primeiro aborda com algum detalhe o estado de conservação dos materiais em suporte de papel da coleção, seguindo-se uma proposta de conservação preventiva, que já foi iniciada mas, devido à quantidade de espécimes, se apresenta ainda longe de estar concluída. De seguida, e por considerarmos pertinente, abordamos o estado de conservação das pinturas existentes na coleção e, neste caso, apresentamos também uma proposta de tratamento.

Estando desde longa data atentos às questões de conservação e restauro de coleções. De um modo geral, este capítulo foi escrito com base no conhecimento prévio que temos destas matérias e, por isso, se bem que apresentemos diversas obras da especialidade, na Bibliografia no final do trabalho, estas quase não aparecem referenciadas ao longo do texto.

A opção de utilizar a grafia Adolf Hausmann, foi nossa e resultou apenas de respeitar a forma como o artista habitualmente assinava as suas obras e outros documentos.

A forma como organizámos graficamente esta dissertação inserindo as imagens no texto resultou unicamente da necessidade, e comodidade na sua leitura e consulta. Tratando-se claramente de um trabalho que pretende dar a conhecer a obra inédita de um artista, considerámos da maior importância dar a cada imagem uma escala que permitisse avaliar a qualidade do trabalho de Adolf Hausmann.

Procurando o rigor científico, sempre que nos referimos a espécimes da coleção resultante do espólio de Adolf Hausmann, incluímos os respetivos números do pré-inventário. Convém esclarecer que por uma questão de simplicidade, sempre que nos referimos a desenhos da autoria de Adolf Hausmann, abreviámos a numeração alfanumérica. Nos outros casos mantivemos as referências completas: CLF/23/FAH, que representa, Coleção Lyster Franco/n.º de espécime 23/núcleo de Fotografias do espólio de Adolf Hausmann.

Por último, uma chamada de atenção para a forma como organizámos a Bibliografia. Não sendo usual, para além das secções de *Fontes*, *Biblioteca de Adolf Hausmann*, *Internet* e *e-mails*, Uma vez que consultámos inúmeras obras que nos ajudaram a compreender questões de envolvimento social e artística, aspetos práticos do desenho e do seu ensino, bem como monografias de Gustav Klimt, que por vezes apenas repetiam informação sem acrescentar nada que fosse necessário ao estudo dos desenhos deste artista, resolvemos dividir a Bibliografia geral em duas: uma que inclui as obras citadas no texto, *Outras Fontes e Obras de Consulta*, e outra de bibliografia consultada mas não diretamente referida, *Bibliografia Complementar*.

PARTE I – ADOLF HAUSMANN – UMA VIDA

Adolf Hausmann, foi um artista que, após a conclusão dos estudos na Academia de Belas-Artes de Viena, em 1889, veio para Portugal leccionar desenho decorativo nas escolas de desenho industrial. Tendo permanecido cinco anos em Torres Novas, três em Tomar e cerca de dezanove em Faro, é nesta cidade que deixa o mais imponente testemunho da sua obra, o Monumento a Ferreira de Almeida. Expulso durante a Primeira Grande Guerra, por ser oriundo de um país hostil a Portugal, fixa residência em Madrid e, após o armistício, retorna a Portugal na esperança de recuperar o seu antigo lugar como professor, em Faro. Face à impossibilidade de concretização desse desejo, decide regressar à sua terra natal, onde viria a falecer alguns anos mais tarde.

Adolf Hausmann nasceu na Áustria, em Rückersdorf bei Friedland, Böhmen², hoje República Checa, Dolní Řasnice³, a 16 de Junho 1858, e após uma vida relativamente atribulada, veio a falecer num hospício, com 70 anos de idade, em 13 de Fevereiro de 1929⁴. Filho de um carpinteiro católico de Rückersdorf, aí realizou os seus primeiros estudos. De seguida foi para Haida, Böhmen (hoje: Nový Bor), onde completou o ensino secundário⁵. Em 1875 dirigiu-se para Viena com o objetivo de frequentar a Escola de Artes Decorativas e, a partir de 1885, passou para a Academia de Belas-Artes. Concluídos os estudos na Academia, em 1889, responde a um concurso público, para Professor de Desenho Decorativo em Portugal, sendo um dos cinco candidatos selecionados, entre os vinte e sete opositores.

Como iremos ver, tratou-se de um artista com uma sólida formação artística que veio para Portugal, não só ensinar desenho nas escolas de desenho industrial, como também produzir obra. Continuando o seu trabalho a permanecer na penumbra, no que respeita ao Desenho vamos agora, pela primeira vez, dar a conhecer a sua produção.

² Boémia.

³ Esta informação devemos a Wolfgang Wirth que gentilmente nos forneceu após a ter solicitado à Akademie der bildenden Künste (Academia de Belas-Artes de Viena).

⁴ Dr. Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*. vol. II, (Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1993), p. 304.

⁵ Vide nota 2.

1. ADOLF HAUSMANN E A ESCOLA DE VIENA



Figs. 2 a 5. A. Hausmann, *Estudos para Psiché*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 205 x 156 mm. Inv. n.º 730; *Psiché*, sd. Grafite sobre papel. 194 x 129 mm. Inv. n.º 732; *Modelo Nu Feminino Sentado, Virado a ¾ à Esquerda*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 473 x 301 mm. Inv. n.º 52; *Vénus e Psiché*, sd. Grafite sobre papel. 354 x 211 mm. Inv. n.º 734.

1.1. VIENA, A ESCOLA DE ARTES DECORATIVAS E SEUS MESTRES

Quando Adolf Hausmann chegou a Viena, em 1875, esta era uma cidade em franca expansão económica e urbanística. O imperador Francisco José I (1830-1916), em Dezembro de 1857, tinha dado ordens para a demolição das fortalezas medievais, e atribuir a Viena uma imagem de cidade verdadeiramente imperial e moderna⁶, à semelhança dos *boulevards* que o barão Haussmann (1809-1891) estava a projetar para Paris⁷.

Foi neste contexto que surgiu a *Ringstrasse* (Estrada de Circunvalação), para a qual foram planeados inúmeros e sumptuosos edifícios públicos e particulares. A *Ringstrasse*, oficialmente inaugurada em 1865, foi iniciada em 1861 com a construção do *Staatsoper* (Ópera Nacional), edifício da autoria dos arquitetos Eduard van der Nüll (1812-1868) e August von Sicardsburg (1813-1868)⁸. No entanto, este edifício só seria concluído e inaugurado em Maio de 1869⁹. A criação da monarquia Austro-Húngara (1867) era resultado da derrota sofrida pela Áustria, em 1866, face aos exércitos prussianos, na batalha de Königgrätz¹⁰ e, a Exposição Universal de Viena, a primeira realizada em territórios de língua germânica e inaugurada em 1 de Maio de 1873, pretendia ser um importante marco na afirmação da Áustria como grande potência europeia¹¹. Na realidade esta exposição acabou por se revelar um fracasso, face à afluência reduzida – cerca de um terço dos 20 milhões de visitantes previstos – e ao enorme prejuízo verificado por falta de compradores.

Foi nesta conjuntura que Adolf Hausmann frequentou, de 1875 a 1885¹², o recentemente criado (1867) "Museum", Escola de Artes Decorativas da Áustria Imperial, associada ao Museu Austríaco Imperial e Real de Arte e Indústria – *Kunstgewerbeschule österreichischen des Museums für Kunst und Industrie*.

A *Kunstgewerbeschule* seria posteriormente renomeada com a designação pela qual

⁶ Michael Leidig e Irene Zoch, *Guia American Express Top 10 Viena*, (Porto: Dorling Kindersley – Civilização, Editores, L.da, 2007), p. 104.

⁷ Otto Zierer, *História da Áustria - Pequena História das Grandes Nações*, (Lisboa: Círculo de Leitores, □1981), p. 86.

⁸ Rolf Toman, ed. *Vienna: Art and Architecture*, (s.l., h.f.Ullmann, 2008), p. 165.

⁹ Com a ópera *Don Giovanni*, de Mozart. Michael Leidig, e Irene Zoch, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰ *História Concisa da Áustria*, (Viena: Chancelaria Federal – Serviço Federal de Imprensa, 1983), p. 9.

¹¹ AAVV, *Vida e Sociedade no Final do Império – Império Austro-Húngaro, 1848-1918*, (Lisboa: Editorial Verbo, 2002), p. 34.

¹² Devido a motivos que não foi possível apurar, sabemos que Adolf Hausmann não esteve inscrito nos anos lectivos de 1876/1877 e 1880/1881.

hoje é conhecida: *Universität für Angewandte Kunst Wien* – Universidade de Artes Aplicadas de Viena.



Fig. 6. A. Hausmann, *Travessa Vénus e Psiché*, 28-06-1903. Grafite sobre papel e passe-partout em cartão. 511 x 449 mm. Inv. n.º 739. Projeto concebido a partir de estudos realizados anteriormente, ainda enquanto estudante, em Viena.

Este museu de artes industriais, com uma escola associada, foi o primeiro a

surgir na Europa¹³, fruto da convicção de que seria necessário as indústrias munirem-se de artistas, com uma sólida formação do gosto, como garante para fazer frente à crise económica que grassava. Aqui, o ensino artístico era dominado por um forte historicismo classicista que marcou a fase inicial dos artistas que por lá passaram e, no caso de Adolf Hausmann, marcou uma boa parte da sua obra. Gustav Klimt (1862-1918) ou Koloman Moser (1868-1918), como iremos ver mais adiante, libertaram-se desta tendência e fundaram o movimento progressista *Sezession*, que introduziu “oficialmente” a Áustria nas tendências da *Arte Nova*.

Não podemos deixar de referir, em termos comparativos, que outros importantes museus de Artes Decorativas de capitais europeias, como o *Victoria and Albert Museum* de Londres, fundado quinze anos antes, em 1852¹⁴, ou o *Musée des Arts Décoratifs* de Paris, este resultante da *Union Centrale des Arts Décoratifs* e inaugurado apenas em 1905¹⁵, não tinham associada qualquer escola de artes.

Na *Kunstgewerbeschule* frequentou, no ano lectivo de 1875/76, o Curso Preparatório de Desenho Ornamental, com o professor Karl Hrachowina (1845-1896)¹⁶. No ano seguinte não se inscreveu¹⁷ e, em 1877/78, voltou a frequentar o mesmo curso a par do Curso Preparatório de Desenho Figurativo, com o professor Michael Rieser (1828-1905)¹⁸. Em 1878/79, frequentou os Cursos Preparatórios Figurativo, Ornamental e de Modelação, respectivamente com os professores Ludwig Minnigerode (1828-1905)¹⁹, Karl Hrachowina, e August Kühne (1845-1895)²⁰. Nesse mesmo ano

¹³ Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt, 1862-1918, The World in Female Form*, (Köln: Benedikt Taschen, 1997), p. 29.

¹⁴ "Victoria and Albert Museum." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Web. Visitado: 25 Mar. 2012. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/627694/Victoria-and-Albert-Museum>>.

¹⁵ "Musée des arts décoratifs de Paris." *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. 26 févr 2012, 11:12 UTC. Visitado: 26 Mar. 2012, 00:03.

<http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mus%C3%A9_des_arts_d%C3%A9coratifs_de_Paris&oldid=76069894>.

¹⁶ Gravador natural de Budapest, foi responsável pela publicação do álbum de 24 desenhos de iniciais de alfabeto, *Vorlagen für das Kunstgewerbe: I Band, Künstliches Alphabet von J. Th. de Bry*, (Wien: Graeser, 1886), publicado pela Escola de Artes Decorativas de Viena.

¹⁷ Supomos que, à semelhança de outros artistas e mesmo como aconteceu com um dos seus futuros mestres, August Eisenmenger, o abandono temporário dos estudos terá sido por motivos económicos.

¹⁸ Pintor de História e de Retratos, natural de Schlitters (Tirol). Foi também professor na Academia de Belas-Artes de Viena, cfr. E. Bénézit, *Dictionnaire Critique e Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de Tous les Temps et de Tous les Pays, par un Groupe d'Écrivains Spécialistes Français et Étrangers*, vol. 8, (Nouvelle Édition, Paris: Librairie Gründ, 1976).

¹⁹ Pintor de Género e de Retratos, natural de Stryi (Galícia – Áustria-Hungria, atualmente Ucrânia). Expôs em Viena, a partir de 1871 e obteve uma medalha em Filadélfia em 1876. Em Viena foi professor na Academia de Belas-Artes e na Escola de Artes Decorativas, cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 7.

frequentou ainda a aula de Desenho e Pintura, com os professores Friedrich Sturm (1822-1898)²¹ e Ermenegildo António Donadini (1847-1936)²². Em 1879/80, frequentou apenas a Aula Especializada de Pintura do professor Ferdinand Laufberger (1829-1881)²³.



Figs. 7 e 8. Hans Macht, *Projeto para decoração de prato em faiança*, sd. Cromolitografia. 265 x 223 mm (cortado). Inv. n.º CLF/24/GAH; A. Hausmann, *Projeto para decoração de prato em faiança*, 1882. Grafite e aguarela sobre papel. 430 x 426 mm. Inv. n.º 662.

Em 1880/81, interrompeu pela segunda vez os estudos²⁴ e, em 1881/82, inscreveu-se nas aulas de desenho e pintura dos professores Julius Victor Berger (1850-1902)²⁵ e

²⁰ Escultor de estatuetas de género, notabilizou-se na ourivesaria (orfèvre) e tapeçaria. Nasceu em Königslutter (Alemanha), cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 6.

²¹ Pintor (sobretudo decorativo e de flores), natural de Viena. Expôs em Viena de 1853 a 1859, cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 9.

²² Pintor e desenhador italiano, natural de Spoleto, Itália, foi Professor da Escola de Artes Decorativas e expôs na Academia Real de Dresden, em 1882, cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 3.

²³ Pintor de História e de Género, Desenhador e Gravador alemão, natural de Mariaschein (atual Bohosudov, República Checa), teve também imenso sucesso como ilustrador com desenhos de carácter humorístico. Em 1868 foi nomeado Professor de Desenho e Pintura da Escola de Artes Decorativas de Viena. Numerosas aguarelas suas são conservadas no Museu de Viena, cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 6.

²⁴ Não deixa de ser curioso o facto de, como iremos ver adiante, neste mesmo ano os irmãos Gustav e Ernst Klimt, com Franz Matsch (que entrou na Escola de Artes Decorativas no mesmo ano de A. Hausmann), terem sido desafiados pelo professor Ferdinand Laufberger para iniciar uma campanha de decoração mural nos edifícios da *Ringstrasse*. Este facto, associado à presença no espólio de Adolf Hausmann de alguns desenhos explicitamente destinados a decoração mural, leva-nos a supor que A. Hausmann poderá também eventualmente ter colaborado nestas campanhas, ficando no entanto ainda por esclarecer se terá tido algum projeto seu aprovado e executado.

²⁵ Pintor que substituiu Ferdinand Laufberger, após a morte deste. Alemão, era natural de Neutitschein (Morávia, atual Nový Jičín, República Checa). Em 1881 foi nomeado professor de pintura decorativa da Escola de Artes Decorativas de Viena e em 1887, professor da Academia. É dele *Mecenas das Artes*

Hans Macht (1844-1914)²⁶. Adolf Hausmann conservou uma cromolitografia que reproduz um prato de faiança, projetado por Macht (fig. 7), e que se percebe claramente estar relacionada com dois dos desenhos de Hausmann (fig. 8).



Fig. 9. A. Hausmann, *Nu Masculino Deitado*, 1885. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 376 x 558 mm. Inv. n.º 26.

Nos anos de 1882 a 1885, frequentou apenas a aula de desenho e pintura do professor Julius Victor Berger, datando certamente desta época a colaboração de A. Hausmann, com desenhos para periódicos como o *Neue Illustrierte Zeitung*, ou o álbum de gravuras, *Allegorien und Embleme* (cujos fólhos foram publicados entre 1882 e 1885)²⁷.

Plásticas da Casa de Habsbourg, fresco no tecto da Sala Dourada do Museu Imperial de Viena, cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 1.

²⁶ Pintor, natural de Viena, foi aluno e professor da Escola de Artes Decorativas da sua cidade. Pintou retratos a aguarela e miniaturas. Fez desenhos para objetos em metais preciosos, madeiras, couro, vidro, cerâmica, bronze e ilustrações para a obra *La Monarchie austro-hongroise par la parole et l'image*. Realizou também quadros em esmalte. Trabalhos seus são conservados no Museu Austríaco para a Arte e Indústria, cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 7.

²⁷ *Allegorien und Embleme*. Wien: Verlag von Gerlach & Schenk, 1882-[1885]. 3 vols, cfr. *National Art Library*. Visited: 26 Mar. 2012.

<<http://catalogue.nal.vam.ac.uk/ipac20/ipac.jsp?session=PS32784149859.6643&profile=nal&uri=full=3100001~!304379~!0&aspect=subtab114&menu=search&source=~!horizon&view=items&ri=2&staffonly=&&aspect=subtab114&menu=search&ri=2>>.

Da investigação realizada conseguimos apurar que, num Inventário do Museu de Viena (*Wien Museum*), anterior à 2.^a Grande Guerra, aparece um desenho de Adolf Hausmann. Trata-se de uma composição de flores, realizado a aguarela, e que serviu de modelo para um dos fólios do álbum, *Allegorien und Embleme*. Desconhecendo-se o paradeiro deste desenho, que já não aparece nos inventários de 1951 e 2007, é dado como destruído durante a guerra²⁸.



Fig. 10. A. Hausmann, *Estudo de Flores de Malmequer*, sd. Grafite e aguarela sobre papel. 470 x 389 mm. Inv. n.º 461.

²⁸ Wolfgang Wirth, "Adolf Hausmann," E-mail para Luís Lyster Franco, 6 Dez. 2008.



Fig. 11. A. Hausmann, *Nu Masculino Sentado de Frente, e Virado de Costas*, 21-04-1886. Grafite sobre papel. 315 x 260 mm. Invs. n.º 27/28.

A partir de 1885, Adolf Hausmann ingressa na *Akademie der Bildenden Künste* (Academia de Belas-Artes).

Segundo Nikolaus Pevsner:

“Le accademie furono un’espressione appropriata dello spirito filosofico dell’epoca, e gli Stati, nel momento stesso in cui si convinsero del potere della scienza e dell’importanza dell’iniziativa nazionale in ogni campo dell’attività umana, furono indotti a considerare con vivo interesse gli

²⁹ “A Chronological History of the Vienna Academy of Fine Arts”. *Academy of Fine Arts Vienna*. Visited: 26 Mar. 2012. <http://www.akbild.ac.at/portal_en/academyen/about-us/history>.

organismi di ricerca organizzati in accademie.”³⁰

Poderá pois concluir-se que na génese das Academias de Arte, estiveram as Academias de Ciências e Letras, as mais famosas das quais foram fundadas na época do Iluminismo, entre os anos de 1710 e 1810³¹.

Esta Escola teve origem numa Academia privada destinada ao ensino do desenho de modelo nu³², aberta em 1688, por Peter Strudel von Strudendorff (1660-1714), escultor e pintor da Corte e de Câmara do Imperador Leopoldo I (1640-1705), artista que passa por ser o mais eminente representante da pintura barroca em Viena³³. Decorrendo as aulas na residência privada de Strudel, as primeiras menções oficiais de reconhecimento, por parte do Imperador, datam de 1692, o que permite considera-la como a mais antiga Academia de Arte da Europa Central.

Em 1705, esta escola é já transformada, por José I, em Instituto Público:

“Nel 1705 Giuseppe I trasformò in istituto pubblico un’accademia privata che Peter Strudel von Strudendorff, uno degli artisti prediletti della corte imperiale, aveva aperto nella sua casa nel 1692.”³⁴

Em 1714, com a morte de Peter Strudel, a Academia foi temporariamente encerrada, reabrindo doze anos mais tarde, em 1726, como instituição pública, dependendo da Corte Imperial de Carlos VI (1685-1740)³⁵. Carl Goldstein considera esta reabertura e reorganização da Academia vienense resultado de uma certa cumplicidade com o mercado de obras de arte³⁶. Do seu currículo constavam pintura, escultura, arquitetura e gravura e, após ter passado por várias fases, como por exemplo a

³⁰ “As academias foram uma expressão apropriada do espírito filosófico da época, e os Estados, no momento em que se convenceram do poder da ciência e da importância da iniciativa nacional em todos os campos da atividade humana, foram levados a considerar de grande interesse os organismos de pesquisa, existentes nas academias.”, cfr. Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 19.

³¹ Vide nota 29.

³² Carl Goldstein, *Teaching Art: academies and schools from Vasari to Albers*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 49.

³³ E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 9.

³⁴ “Em 1705 D. José I transformou em instituto público uma academia privada que Peter von Strudel Strudendorff, um dos artistas favoritos da corte imperial, tinha aberto em sua casa em 1692.”, cfr. Nikolaus Pevsner, *Le Accademie d’Arte*, (Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982), p. 123.

³⁵ Vide nota 28.

³⁶ Carl Goldstein, *op. cit.*, p. 253.

redução do programa curricular verificada após 1800³⁷, e ter tido diversas funções, em 1850, a Academia passou a ser exclusivamente uma escola de arte, diretamente dependente do Ministério da Educação.



Fig. 12. A. Hausmann, *Estudo de Panejamento Feminino; Estudo de Criança; Nu Masculino de Pé, virado de Costas*, 10-11-1887. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 522 x 312 mm. Invs. n.º 31/32.

³⁷ Carl Goldstein, *op. cit.*, pp. 49-50.

Em 1871 foi aprovada a construção de um novo edifício para a Academia de Viena, na *Schillerplatz*, com projeto do arquiteto Theophil Hansen (1813-1891)³⁸. No ano seguinte, o Imperador Francisco José I (1830-1916), ratificou uma lei que transformou a Academia em Universidade e as Artes Decorativas deixaram de ser ensinadas nesta instituição.

Finalmente inaugurado em 1877, o novo edifício só teve as suas decorações murais concluídas em 1892, estando estas a cargo de diversos artistas, como por exemplo o pintor alemão Anselm Feuerbach (1829-1880)³⁹.

Apesar da sua importância, Academias como a de Viena, Dresden ou Nancy, em função das características do ensino aí ministrado, nunca conseguiram alcançar o estatuto de Academias na verdadeira acepção da palavra, ficando em segundo plano face às de Paris e Roma, ou mesmo Florença e Bolonha:

“A Parigi e a Roma, e anche a Firenze e a Bologna, le accademie adempievano o cercavano di adempiere a compiti che molto si assomigliavano a quelli delle accademie d’arte del giorno d’oggi. Scopi analoghi si prefiggevano su scala più modesta le accademie di Vienna e di Dresda, di Nancy e, per quanto possiamo capire, quelle di Lucca, Perugia e Modena.”⁴⁰

Na Academia, Adolf Hausmann frequentou, até 1887⁴¹, a classe geral de pintura do professor Christian Griepenkerl (1839-1916)⁴². Em 1888, teve como mestre o

³⁸ É considerado como o mais importante arquiteto neoclassicista que trabalhou para a *Ringstrasse*.

³⁹ Feuerbach foi nomeado, em 1873, professor da Academia Vienense de Belas-Artes mas, desiludido com a má recepção do seu projeto, *A Queda dos Titãs*, para o tecto do novo edifício do Museu de Belas-Artes, mudou-se para Veneza, cidade onde acabaria por falecer.

⁴⁰ “Em Paris e em Roma, e também em Florença e Bolonha, as academias cumpriam ou tentavam cumprir tarefas que muito se assemelhavam àquelas das academias de arte dos dias de hoje. Fins semelhantes visavam numa escala mais modesta as academias de Viena e de Dresden, de Nancy e, tanto quanto podemos entender, as de Lucca, Perugia e Modena.”, cfr. Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 157.

⁴¹ Nesta escola existe o registo do pagamento das duas primeiras propinas, em 7 de Abril de 1886 e, em 1887, ficou isento do seu pagamento.

⁴² Retratista, pintor de História e de Decoração alemão, era natural de Oldenburg. Realizou pinturas decorativas em variadíssimos palácios austríacos e italianos destacando-se a pintura do tecto da nova Ópera de Viena, obra que levou a cabo de colaboração com o seu mestre Carl Rahl (1812-1865). Foi professor em diversas escolas e, em 1875, ingressou como professor na *Kunstgewerbeschule*, onde foi mestre de inúmeros artistas de renome. Egon Schiele (1890-1918) que se tinha inscrito em 1906, na *Kunstgewerbeschule*, abandona esta escola dois anos depois, por discordar da visão ultrapassada de Griepenkerl, cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 5.

professor August Eisenmenger (1830-1907)⁴³, especialista do Departamento de Pintura Histórica e, no ano seguinte, ainda esteve inscrito mas não existem dados sobre a sua frequência, pois terá sido por essa altura que foi convidado para vir leccionar desenho nas escolas portuguesas.



Fig. 13. A. Hausmann, *Estudo de Folhas de*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 433 x 628 mm. Inv. n.º 456.

São deste período os retratos dos pais, datados de 1886, e o *Autorretrato*, de 1888, representados no seu magnífico desenho do *Atelier em Torres Novas* (Inv. n.º 277⁴⁴), todos pertencentes à coleção em estudo.

Segundo os registos existentes na escola de Viena, entre 1885 e 1889, Adolf Hausmann residia perto da Academia, em *Paniglgasse 4, 1040 Wien*, num edifício que já não existe mas onde, atualmente uma placa, na parede do atual, assinala um facto que remonta à *Revolução Húngara de 1848*, quando os eslovacos aspirando a desligar-se da Hungria, e vãmente apoiaram o imperador austríaco. Foi aqui que se fundou o primeiro *Conselho Nacional da Eslováquia*, em 15 e 16 de Setembro de 1848.

Sobre a porta, um baixo relevo em bronze, indica também, que foi dado a este edifício o nome do membro do grupo legitimista *Müller-Thanner*, Jakob Fried⁴⁵. Os legitimistas austríacos (monárquicos radicais) não aceitavam a renúncia de Carlos I da Áustria, após a assinatura do armistício em Novembro de 1918, que pôs termo à

⁴³ Pintor que se dedicou ao Retrato e Pintura de História, era natural de Viena. Como aluno obteve o 1.º Prémio da Academia. Em 1872 foi nomeado professor da Academia de Viena e fundou, também em Viena, uma escola privada de pintura. Trabalhou em diversos monumentos públicos. O museu de Viena possui de sua autoria, um retrato de Johann Strauss, cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 4.

⁴⁴ Vide fig. 41.

⁴⁵ "K.Ö.H.V. Amelungia Wien". *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*. 17. Februar 2012 um 19:32. Visitado: 28 Mar. 2012. <http://de.wikipedia.org/wiki/K.Ö.H.V._Amelungia_Wien>.

Primeira Grande Guerra Mundial. Durante a *Segunda Grande Guerra* os legitimistas foram perseguidos e presos pelos nazis, em campos de concentração. Entre 1938 e 1944, Jakob Fried esteve preso, entre outros, com Felix Slavic⁴⁶. Nos últimos dias da guerra, Fried, serviu como uma espécie de capelão da resistência.



Fig. 14. A. Hausmann, *Drapeado*. Estudo para *Édipo em Colono*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 344 x 266 mm. Inv. n.º 154.

⁴⁶ Felix Slavic que desde o final da guerra ocupou diversos cargos políticos em Viena, acabou por se tornar Presidente da Câmara desta cidade, em 21 de Dezembro de 1970, cfr. “Felix Slavic”. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 7. Dezember 2011, 06:19 UTC. Visitado: 16 Jun. 2012, <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Felix_Slavik&oldid=96832760>.

2. GUSTAV KLIMT



Fig. 15. G. Klimt, *Retrato de Homem com Barba, Virado à Direita*, sd. Pastel seco sobre papel. 353 x 252 mm. Inv. n.º CLF/873/AH.

Durante sete anos, entre 1876 e 1883, Adolf Hausmann foi condiscípulo de Gustav Klimt, na Escola de Artes Decorativas de Viena.

Como veremos, a carreira e obra dos dois artistas foi completamente divergente. No entanto, Hausmann consciente do valor do seu antigo colega, teve o cuidado de guardar escrupulosamente três desenhos de Klimt, que se mantêm na coleção em estudo.

O enorme interesse pela obra deste artista, assumidamente reconhecido como um dos pintores modernos que mais curiosidade despertou durante todo o século XX⁴⁷, tem levado, nos últimos anos, à realização de inúmeras exposições destacando-se, em 2007, em Nova Iorque, na Neue Galerie⁴⁸, a propósito da fabulosa venda, em Junho do ano anterior, do *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*, por 135 milhões de dólares (107, 37 milhões de euros)⁴⁹.

Em 2008, o conceituado museu Tate Liverpool dedicou-lhe uma exposição monográfica intitulada: *Gustav Klimt: Painting, Design and Modern Life*⁵⁰.

Presentemente, em 2012, por ocasião das comemorações dos 150 anos do seu aniversário, a cidade de Viena vive um clima de verdadeira euforia em torno da vida e obra de Gustav Klimt. Assim, logo o primeiro dia de Janeiro foi marcado pelo tradicional Concerto de Ano Novo, realizado na Ópera de Viena, onde a Orquestra Filarmónica de Viena, associando-se às comemorações dos 150 anos, definiu como tema do concerto: *A Kiss Moves The World*⁵¹.

Nesta dissertação, cuja escrita coincide com as referidas comemorações, não podemos deixar de salientar as inúmeras exposições em curso e, pela sua importância, não podemos deixar de salientar as seguintes:

*Gustav Klimt / Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*⁵², que esteve patente no Belvedere Inferior, entre 25 de Outubro de 2011 e 4 de Março de 2012, e fez a passagem, assim como introduziu o tema *Gustav Klimt* no novo ano de 2012; *Klimt*

⁴⁷ Llorenç Bonet, e Sol Kliczkowski, *Otto Wagner. Gustav Klimt*, (Madrid: H Kliczkowski-Onlybook, 2003), p. 74.

⁴⁸ René Price, *op. cit.*.

⁴⁹ “Un Klimt, el Quadro Más Caro de la História.” *Descubrir el Arte*, (Madrid: Arlanza Ediciones, Jul 2006: 89), p. 16; Óscar Medel, “El Quadro Más Caro.” *Descubrir el Arte*, (Madrid: Arlanza Ediciones, Out 2006: 92), p. 35.

⁵⁰ Tobias G. Natter, e Christoph Grunenberg, eds., *Gustav Klimt: Painting, Design and Modern Life*, (London: Tate Publishing, 2008).

⁵¹ *Um Beijo Move o Mundo*.

⁵² *Gustav Klimt / Josef Hoffmann. Pioneiros do Modernismo*.

*Schenkung*⁵³, foi uma exposição que esteve patente, no Belvedere Superior, entre 9 e 18 de Março de 2012, e que se destinou à apresentação pública de duas obras doadas a este museu (possuidor da maior coleção de pinturas de Gustav Klimt, em todo o mundo) e que pertenceram ao colecionador vienense Peter Parzer: *Girassol* e *Família*. Também no Belvedere Superior, entre 13 de Julho de 2012 e 6 de Janeiro de 2013, poderá ser vista a exposição *Meisterwerke im Fokus: 150 Jahre Gustav Klimt*⁵⁴, que irá apresentar a totalidade das obras desta coleção.

*Gustav Klimt im Kunsthistorischen Museum*⁵⁵, realizada no Museu Kunsthistorisches, entre 14 de Fevereiro e 6 de Maio de 2012. Esta exposição teve por base as pinturas murais do próprio museu, centrando-se principalmente no período intermédio, compreendido entre 1886 e 1897, em que o artista trabalhou principalmente para a *Ringstrasse*.

*Klimt Persönlich Bilder - Briefe - Einblicke*⁵⁶, realizada no Leopold Museum, entre 24 de Fevereiro e 27 de Agosto. É uma exposição onde é confrontada a pintura de Klimt com a sua correspondência dando especial atenção à sua vida privada. A mostra é completada com uma grande quantidade de fotografias de Klimt.

*Gustav Klimt. Die Zeichnungen*⁵⁷, realizada no Albertina, entre 14 de Março e 10 de Junho de 2012. Esta exposição das 170 páginas, com desenhos de Klimt pertencentes ao Albertina, é completada com uma série de outros desenhos emprestados e oriundos de coleções internacionais. Entre 3 de Julho e 23 de Setembro de 2012 a exposição pode ser vista no Getty Museum de Los Angeles.

*Gustav Klimt: Erwartung und Erfüllung Entwürfe zum Mosaikfries im Palais Stoclet*⁵⁸, apresentada no Museu Austríaco de Artes Aplicadas, entre 21 de Março de 2012 e 15 de Julho de 2012. Exposição que, para além dos nove *cartões* para os mosaicos do Palácio Stoclet, que levaram vários anos a ser restaurados, apresenta novas perspectivas sobre a génese deste trabalho.

⁵³ *Doação Klimt.*

⁵⁴ *Obras-primas em Foco: 150 anos de Gustav Klimt.*

⁵⁵ *Gustav Klimt no Museu Kunsthistorisches.*

⁵⁶ *Klimt pessoalmente. Imagens - Cartas - Perspectivas.*

⁵⁷ *Gustav Klimt. Os Desenhos.*

⁵⁸ *Gustav Klimt: Esperança e Desempenho - cartões para o friso de mosaico da casa Stoclet.*

Close-up – Gustav Klimt ~ Gerwald Rockenschaub – Plattform, realizada no edifício da Secessão⁵⁹, entre 23 de Março de 2012 e 13 de Janeiro de 2013. Esta exposição centra-se na problemática da conservação do *Friso Beethoven*. O “close-up” realizado à obra de Klimt é constituído por dois polos. O primeiro, situado no *Foyer*, é dedicado a todo o estudo que tem sido realizado ao *Friso*, com vista à sua conservação e tem como peça chave uma réplica de um dos painéis (*A Poesia*), realizada na Academia de Belas-Artes de Viena, para estudo dos processos originais de produção da obra. O outro, está direta e intimamente relacionado com o próprio *Friso*, e consiste na possibilidade de este ser presentemente observado, a pouca distância, o que se consegue através de uma *Plataforma/Instalação*, realizada especialmente para este evento, pelo artista plástico Gerwald Rockenschaub.

*Gegen Klimt. Die "Nuda Veritas" und ihr Verteidiger Hermann Bahr*⁶⁰, realizada no Museu do Teatro Austríaco, entre 10 de Maio e 29 de Outubro. Aqui é mostrada uma pintura raramente exposta e que foi oferecida a este museu por Hermann Bahr. A exposição tem por base a defesa que Hermann Bahr efetuou às críticas que na época surgiram contra Klimt, à sua obra e ao movimento da *Secessão Vienense*⁶¹.

*Klimt. □Die Sammlung des Wien Museums*⁶², realizada no Museu de Viena, entre 16 de Maio e 16 de Setembro. Aqui, ao lado de cerca de 400 desenhos, estão expostas pinturas carismáticas como a “*Pallas Athene*” e o retrato de *Emilie Flöge*, completado em 1902.

*Objekte im Fokus: Die Textilmustersammlung Emilie Flöge*⁶³, realizada no Museu Austríaco do Folclore, de 25 de Maio a 2 de Dezembro de 2012. Exposição que traz a público a coleção de amostras recolhida por aquela que foi a principal musa de Klimt, Emilie Flöge.

⁵⁹ Exclusivamente para a realização das exposições da *Secessão* foi, logo em 1897, solicitado ao arquiteto Joseph Maria Olbrich (também pertencente ao movimento), que apresentasse estudos para a construção de um edifício próprio. Outros artistas, como Klimt, também apresentaram propostas, mas foi o projeto de Olbrich que acabou por ser edificado, no ano seguinte. Cfr. Wehr, Beate Susanne, “The Vienna Secession”, in Steffen, Barbara, ed., *Vienna 1900. Klimt, Schiele, and Their Times. A Total Work of Art*, (Basel/Ostfildern: Beyeler Museum/Hatje Cantz Verlag, 2010), pp. 25-31.

⁶⁰ *Contra Klimt. A "Nuda Veritas" e o seu defensor Hermann Bahr*.

⁶¹ Vide capítulo seguinte: *Gustav Klimt e a Secessão Vienense*.

⁶² *Klimt. A coleção do Museu de Viena*.

⁶³ *Objetos em Foco: A coleção de amostras têxteis Emilie Floege*.

*Gustav Klimt und das Künstlerhaus*⁶⁴, realizada no Künstlerhaus⁶⁵, de 6 de Julho a 2 de Setembro de 2012, onde irão ser apresentados uma série de documentos, cartas e fotografias, do seu acervo, que documentam alguns dos marcos artísticos e biográficos do artista. Também entre 2 de Setembro e 7 de Outubro de 2012, esta instituição irá apresentar uma série de eventos performativos que designou de *Gustav Klimt Das Musical*⁶⁶, e que irão decorrer no piso térreo.

Como ultima nota salientamos que, devido à sua importância e afluência, diversos museus prolongaram já o tempo de abertura das suas exposições dedicadas a Klimt, adiando a data de encerramento⁶⁷.

Algumas revistas consideradas como referência, no mundo da divulgação das artes visuais, como *L'Estampille/L'Objet d'Art* e *Connaissance des Arts*, dedicaram-lhe integralmente a edição de Fevereiro de 2012.

⁶⁴ *Gustav Klimt e a Künstlerhaus*.

⁶⁵ *Casa dos Artistas*.

⁶⁶ *Gustav Klimt o Musical*.

⁶⁷ Entre outros, podemos referir o *Museu Austriaco do Folclore* que adiou o encerramento de 14 de Outubro para 2 de Dezembro, ou a *Secessão*, que adiou de 4 de Novembro de 2012 para 13 de Janeiro de 2013.

2.1. GUSTAV KLIMT (1862-1918) E A SECESSÃO VIENENSE

Gustav Klimt, , era o segundo de sete filhos de um modesto gravador e cinzelador, nasceu em Baumgarten, em 14 de Julho, de 1862⁶⁸ (quatro anos após Adolf Hausmann).

Em 1876, após concluir a Escola Primária, entrou para a Escola de Artes e Decorativas vienense e aí permaneceu até 1883 (Adolf Hausmann, como já referimos, tinha entrado em 1875 e saiu, dois anos após Klimt, em 1885). Na *Kunstgewerbeschule* frequentou, entre outras, as aulas de pintura do professor Ferdinand Laufberger (1829-1881)⁶⁹.

Em 1880, com o seu irmão Ernst Klimt (1864-1892) que entretanto também se inscrevera na Escola de Artes Decorativas, e com Franz Matsch (1861-1942)⁷⁰, impulsionados por Laufberger, iniciou um trabalho de parceria de pintura decorativa em palácios e edifícios públicos que os levou a criar, quando em 1883 saíram da *Kunstgewerbeschule*, a *Künstler-Compagnie* (Empresa de Artistas), que acabaria por ser extinta, em 1892, com a morte de Ernst Klimt⁷¹.

⁶⁸ René Price, ed., *Gustav Klimt: the Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, (New York: Neue Galerie New York / Prestel Verlag, Munich Berlin London New York, 2007), p. 411.

⁶⁹ Vide nota 21.

⁷⁰ De 1893 a 1901 dirigiu a Escola de Artes Decorativas de Viena, cfr. E. Bénézit, *op. cit.*, vol. 7.

⁷¹ Falecido pouco tempo após a morte do pai.



Fig. 16. G. Klimt, *Nu Feminino Sentado, Virado a 3/4 à Direita, sd.* Grafite sobre papel. 371 x 250 mm.
Inv. n.º CLF/872/AH.

Os primeiros trabalhos deste trio de artistas foram quatro alegorias para o Palácio Sturany⁷², em Viena, e o tecto do Kurhaus (Termas) de Carlsbad. Seguiram-se diversas pinturas em edifícios na *Ringstrasse*, das quais podemos destacar o frontão e tectos das escadarias do Burgtheater (Teatro Nacional Austríaco) e a conclusão das pinturas no Kunsthistorisches⁷³ (Museu de História da Arte), começadas por Hans Makart (1840-1884)⁷⁴, conhecido no final do século XIX como o “príncipe dos pintores”⁷⁵. O sucesso alcançado com estas decorações, imbuídas de um forte carácter neoclassicista mas, se por um lado a forma de delinear as figuras subtilmente revela sinais de um Simbolismo tardio⁷⁶, por outro anuncia os alvares da Arte Nova, rendeu-lhe a encomenda das pinturas para a Aula Magna da Universidade. No entanto, o primeiro painel, *Filosofia*⁷⁷, que expressava um Simbolismo manifestamente pessoal, ao invés do imaginário tradicionalmente estabelecido, apesar de ter ganho uma medalha de ouro na Exposição Universal de Paris de 1900, valeu-lhe por parte da crítica um acolhimento verdadeiramente hostil, tendo até sido elaborada uma “carta aberta” de protesto, a qual estava assinada, entre outros, por onze professores⁷⁸. O segundo painel, *Medicina*, voltou a ter um mau acolhimento por parte da crítica e posteriormente, a decisão do júri de não contratar Klimt, quando este concorreu para o cargo de professor de Pintura da Academia, poderá ter sido baseada no carácter pouco académico e vanguardista destes trabalhos.

Em 1881, tinha iniciado uma colaboração na já referida publicação *Allegorien und Embleme* (1882-85), para a qual contribuiu em sete fólios do volume de Alegorias (n.º 8, 26, 39, 64^a, 74, 75 e 75^a).

Gustav Klimt juntou-se à associação de artistas, *Künstlerhausgenossenschaft* (Cooperativa dos Artistas das Artes Decorativas da Áustria), em 1891, a qual abandonou em 1897 e, como reacção às ideias da *Künstlerhausgenossenschaft*, fundou a *Wiener Secession* (Secessão Vienense), tornando-se o seu primeiro presidente.

⁷² *A Poesia, A Música, A Dança e O Teatro*, publicados por: René Passeron, e Sergio Coradeschi, *Tout l'œuvre Peint de Klimt*, (Paris: Flammarion, 1983), p. 88.

⁷³ Maria Constantino, *Klimt*, (Leicester: Magna Books, 1990), p. 30.

⁷⁴ Pintor de História, Designer e Decorador, é conhecido pela influência que a sua obra teve em Gustav Klimt.

⁷⁵ Nina Kränsl, *Gustav Klimt*, (Munich - Berlin - London - New York: Prestel, 2007), p. 12.

⁷⁶ Sandro Sproccati, dir. *Guia de História da Arte*, (Lisboa: Editorial Presença, 2002), p. 136.

⁷⁷ Destruído em 1945.

⁷⁸ Frank Whitford, *Artists In Context - Gustav Klimt*, (sl.: Brockhampton Press, 1993), p. 69.



Figs. 17 e 18. G. Klimt, *Nu Masculino de Pé*, 1879. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 430 x 270 mm. (Museu de Viena)⁷⁹; A. Hausmann, *Nu Masculino de Pé, Virado de Costas com Vara / Nu Masculino de Pé Reclinado a Segurar um Volume*, c. 1879. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 532 x 402 mm. Inv. n.º 12. Trata-se de dois desenhos com o mesmo modelo, desenhado por Klimt e por Hausmann, durante as aulas de desenho e pintura do professor Ferdinand Laufberger, na Escola de Artes Decorativas.

Fundada em 3 de Abril de 1897, por artistas como Gustav Klimt, Koloman Moser (1868-1918), Josef Hoffmann (1870-1956), Joseph Maria Olbrich (1867-1908), Max Kurzweil (1867-1916), a *Wiener Secession* foi um movimento artístico que, para além da referida reação à tradição da Academia e da *Künstlerhausgenossenschaft*, procurava encontrar uma identidade artística para a Áustria. Para além dos cinquenta membros fundadores, hoje a maioria quais são quase desconhecidos, ao longo da sua existência acolheu outros nomes importantes, como o arquiteto Otto Wagner. Tendo funcionado entre 1897 e 1920, podemos considerar que, até ao virar do século (c. 1900) os artistas deste movimento assumiram uma atitude estética profundamente ligada à *Arte Nova*. Posteriormente, em 1903, com a fundação da *Wiener Werkstätte*,⁸⁰, por

⁷⁹ Desenho publicado por: Edmund Swinglehurst, *Gustav Klimt*, (Kent: Grange Books, 2001), p. 9.

⁸⁰ Empresa que funcionou até 1932.

Moser e Hoffmann⁸¹, as linhas ondulantes características da *Arte Nova* foram-se geometrizando e aproximando da *Arte Deco*.

No ano de 1898 foi realizada a 1.ª Exposição da *Secessão*, onde estiveram expostos trabalhos de Klimt e foi editado o primeiro número de *Ver Sacrum* (*Primavera Sagrada*), órgão oficial da *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs* (Associação dos Artistas Visuais Austríacos). Tratou-se de uma revista secessionista onde eram publicadas inúmeras ilustrações de carácter marcadamente *Arte Nova* e que durou cinco anos, até 1903. O conceito e design desta revista foi fortemente influenciado por Koloman Moser⁸².



Figs. 19 a 21. G. Klimt, *Nuda Veritas*, (1898). Lápis negro, grafite e tinta-da-china sobre papel. 413 x 104 mm. (Museu de Viena)⁸³; A. Hausmann, *A Verdade*, sd. Grafite e tinta-da-china sobre papel. 214 x 141 mm. Inv. n.º 180; Otto Leitz, *A Verdade*, [c. 1883]. Fólio n.º 113 de *Allegorien und Embleme*, 2.º vol.

*Pallas Athenas*⁸⁴ (hoje no *Museu de Viena*), de 1898, cuja cabeça ilustrou a capa da *Ver Sacrum* de Janeiro de 1900, foi outra das obras mal recebida pela crítica e, em

⁸¹ Cfr. Fahr-Becker, Gabriele, *Wiener Werkstätte 1903-1932*, (Köln: Taschen GmbH, 2008), pp. 224 e 228.

⁸² Cfr. Leopold, Rudolph e Pichler, Gerd Pichler, *Koloman Moser: 1868-1918*, (Catalog of the Kolo Moser exhibition in the Leopold Museum (25 May 2007–10 September 2007), Munich: Prestel Publishing, 2007), p. 396.

⁸³ Desenho publicado por: Rainer Metzger, *Gustav Klimt, Dessins et Aquarelles*, (Paris: Hazan, 2005), p. 48.

1899, Klimt executou os desenhos e pinturas de *Nuda Veritas*, alegoria que vamos encontrar também entre os trabalhos de Hausmann⁸⁵. Ainda no ano de 1900, realizou-se a 7.^a Exposição da *Secessão* onde Klimt mostrou as suas primeiras pinturas de Paisagem⁸⁶.

Em 1902, pintou um retrato de Emilie Flöge (exposto no Museu de Viena) iniciando uma longa amizade com a célebre proprietária do salão de moda⁸⁷ e, na 14.^a Exposição da *Secessão*, apresentou o friso *Beethoven* (que até hoje se manteve em exposição no edifício)⁸⁸. Dois anos mais tarde, em 1904, Klimt forneceu o projeto para a sala de jantar do Palácio Stoclet, em Bruxelas, cujo contrato para a construção tinha sido assinado pelo arquiteto Josef Hoffmann⁸⁹.

Fritza Riedler, o primeiro retrato quadrado do seu período dourado⁹⁰ (em exposição no Belvedere), foi pintado em 1906 e, no ano seguinte, realizou o retrato *Adele Bloch-Bauer I* (hoje uma das pinturas mais caras do mundo⁹¹).

Na Exposição de Viena de 1908, Klimt apresentou aquela que é hoje sua obra mais reproduzida: *O Beijo*⁹² e, em 1911, com *A Vida e a Morte*, ganhou o 1.^o Prémio na Exposição Universal de Roma⁹³ (hoje no Leopold Museum de Viena).

Gustav Klimt, considerado hoje como um dos pintores europeus mais importantes da Arte Nova, e que revolucionou a forma de ver de ver a pintura que até então se fazia, faleceu com quase cinquenta e seis anos de idade, em 6 de Fevereiro de 1918⁹⁴.

⁸⁴ Também designada por Minerva, deusa da sabedoria, da Guerra e das artes. Cfr. M. Chompré, *Dictionnaire Abrégé de la Fable: pour l'Intelligence des Poètes, des Tableaux & des Statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique*, (9.^a ed., Paris: Desaint & Saillant, 1760).

⁸⁵ Vide figs. 19 e 20.

⁸⁶ Cfr. Stephan Kojka, ed. *Gustav Klimt - Landscapes*, (Munich - Berlin - London - New York: Prestel, 2002), p. 33.

⁸⁷ Publicado por Jane Kalir e Alfred Weidinger, eds. *Gustav Klimt. In Search of the "Total Artwork"*, (Munich - Berlin - London - New York, Prestel, 2009), p. 33.

⁸⁸ Jean-Paul Bouillon, *Klimt: Beethoven*, (Genève: Skira, 1986).

⁸⁹ Cfr. Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt - From Drawing to Painting*, (London: Thames & Hudson, 2007 (1.^a ed. 1992)), pp. 151-167.

⁹⁰ Publicado por Peter Vergo, *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele, and their contemporaries*, (3.^a ed., London: Phaidon, 2007 (1.^a ed. 1975)), p. 151.

⁹¹ Publicado por Alessandra Comini, *Gustav Klimt*, (2.^a ed., London: Thames and Hudson, 1991).

⁹² Cfr. Susanna Partsch, *Gustav Klimt - Painter of Women*, (Munich - New York: Prestel, 1994), p. 87-95.

⁹³ Publicado por Frank Whitford, *Klimt*, (2.^a ed., London: Thames and Hudson, 1998), p. 160.

⁹⁴ Cfr. Jane Rogoyska, *Klimt*, (Bonn: Parkstone Press, 1999), p. 117.

2.2. OS DESENHOS DE GUSTAV KLIMT

Como vimos atrás, Adolf Hausmann durante sete anos (entre 1876 e 1883) cruzou-se com Gustav Klimt na Escola de Artes Decorativas de Viena. Fruto desse relacionamento, e talvez também do protagonismo artístico que Klimt ia conquistando em Viena, Hausmann teve o cuidado de guardar, entre os seus, três desenhos, a saber duas academias e um retrato (figs. 15, 16 e 22), adquiridos ao seu antigo discípulo. Sem termos conseguido ainda deslindar o trajeto destes desenhos, face às características e inscrições existentes arriscamos que as duas academias foram oferecidas pelo próprio Klimt a Hausmann e, o retrato, realizado a pastel, foi adquirido por intermédio de amigos comuns.

Destes desenhos, até agora inéditos, houve uma primeira notícia, em 1978, a propósito da exposição de reproduções fac-similadas de aguarelas e desenhos de Gustav Klimt (24 obras) e Egon Schiele (56 obras), que então se realizou no Casino Estoril⁹⁵, e quatro anos mais tarde, repetida no Algarve, no Centro Cultural de S. Lourenço⁹⁶, publicada por Mário Lyster Franco no seu jornal *Correio do Sul*⁹⁷. Nessa data apenas era conhecido um desenho, o retrato a pastel⁹⁸ e, os outros dois, só foram por nós descobertos e resgatados das pastas de desenhos de Adolf Hausmann, o nu masculino em Outubro de 1996, e o nu feminino, já em 2009, quando se iniciou o processo de organização e inventariação desta coleção.

⁹⁵ *Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) - Aguarelas e Desenhos em Impressões Fac-similadas, das colecções do Albertina de Viena e de Coleções Particulares - Exposição de 5 a 13 de Maio de 1978 - Galeria de Arte do Casino Estoril*, (Viena: Ministério Federal dos Negócios Estrangeiros, 1978).

⁹⁶ *Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) - "Exposição de Arte Vienense do Fim de Século" - Aguarelas e Desenhos em Impressões Facsimiles das Colecções Gráficas da Albertina de Viena e de Propriedade Particular - Organizada pela Embaixada da Austria*, (Almancil: Centro Cultural de S. Lourenço, 1982). Cremos ter sido ter sido a circunstância da existência de um "Klimt" em Faro, o factor que levou à realização da exposição em Almancil.

⁹⁷ Mário Lyster Franco, "Existe em Faro um Quadro de Gustav Klimt", *Correio do Sul*, (4 Maio 1978: 3009). Sabemos terem havido nessa altura, por parte da Embaixada da Austria, diligências no sentido de conhecerem esta obra de Klimt. No entanto, o diretor do *Correio do Sul*, por razões pessoais, esquivou-se alegando sigilo profissional. Vide Anexos, 1. Documentos, fig. I.

⁹⁸ Inv. n.º CLF/873/AH.



Fig. 22. G. Klimt, *Nu Masculino Sentado com Vara, Virado de Perfil à Esquerda*, 1881. Grafite sobre papel. 275 x 390 mm. Inv. n.º CLF/871/AH.

Tratando-se de duas academias⁹⁹ a grafite (invs. n.º CLF/871/AH e CLF/872/AH), e um *Retrato*¹⁰⁰ realizado a pastel seco (inv. n.º CLF/873/AH), todos em suporte de papel velino e com dimensões aproximadas de 350 x 250 mm, são trabalhos escolares comparáveis aos de Hausmann, se bem que não exista nenhum “modelo” semelhante, realizado por este.

A completar este núcleo aparece uma folha de papel, dobrada ao meio para servir de capa, onde estavam guardados os desenhos de Klimt e que possui escrito:

“erworben von + Hübner / seinem Bruder. Studien von Klimt”¹⁰¹

(adquirido pelo irmão de + Hübner. Estudos de Klimt)

A presente inscrição, associada à do retrato a pastel, e confrontando com as que se encontram nas duas academias, leva-nos a concluir que esta folha terá servido de “capa”, para proteger o desenho a *pastel*, até chegar às mãos de Hausmann, entregue por Hübner. Posteriormente, aí terão sido também acomodados os outros dois desenhos, que Hausmann já possuía. Até ao presente ainda não foi possível descobrir quem era este Hübner.

Numa das pastas de desenhos, apareceu um belíssimo *Retrato de Menina* (inv. n.º CLF/874/AH), a aguarela, também assinado *Hübner* (fig. 23) o que, por falta de outras pistas, nos leva a pensar tratar-se da mesma pessoa que fez chegar o desenho de Klimt a Hausmann. Com efeito, das nossas investigações conseguimos apurar existirem à época, em Viena, diversos indivíduos com esse apelido, alguns ligados às artes plásticas como historiadores de arte ou mesmo pintores. Como veremos adiante, Alois Hans Hübner, que se sabe ter estado ativo na Áustria e na Suíça, entre 1900 e 1910, é por diversos fatores, o pintor que nos parece mais provável como autor do retrato a aguarela, e o intermediário do desenho de Klimt.

O Primeiro desenho que vamos analisar, *Nu Feminino Sentado, Virado a ¾ à Direita*, representa um torso feminino, com pernas e pé esquerdo, que se sobrepõe à perna direita. Ocupando toda a zona central do suporte, é um delicadíssimo desenho

⁹⁹ Francisco de Assis Rodrigues, *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, (Lisboa: Imprensa Nacional, 1875), ver também, Jorge Henrique Pais da Silva e Margarida Calado, *Diccionario de Termos de Arte e Architectura*, (Lisboa: Editorial Presença, 2005).

¹⁰⁰ Francisco de Assis Rodrigues, *op. cit.*

¹⁰¹ Vide Anexos, 2 Imagens, fig. I.

onde, na figura, a linha, mais ou menos espessa, é apenas utilizada para definir contornos e destacar o modelo do fundo, auxiliando na ilusão da tridimensionalidade. A volumetria é conseguida através de uma subtil utilização da mancha de cinzentos. Sentindo necessidade de alterar ou corrigir a representação da pose, Gustav Klimt realizou, no canto superior direito, um apontamento onde projeta para a frente o tronco do modelo, conferindo maior dinamismo à figura. Este segundo desenho, por se tratar de um estudo para o motivo central, tem uma escala menor, e aqui o artista deixou ficar a multiplicidade de linhas realizadas, na tentativa de encontrar o perfil desejado, assim como as poucas superfícies de sombra, são definidas por linhas paralelas, em vez de manchas. No desenho central, o rigor na utilização da linha e a forma de aplicar a mancha, para modelar e dar volume à figura, lembram outros desenhos de Klimt como o *Nu Feminino, Deitado Sobre o Lado Direito*¹⁰², estudo de 1886/1887, para o *Altar de Dionísio*, uma das pinturas que decoram o tecto da escadaria nobre do *Burgtheater* de Viena, ou um outro, de certa forma semelhante no tema, o *Nu Feminino Sentado*¹⁰³, igualmente um estudo para o tecto da escadaria do *Burgtheater*, mas neste caso destinado à pintura *Teatro de Taormina*. Ambos são realçados a branco, o que não acontece com o exemplar que pertenceu a Hausmann.

Neste caso trata-se de um desenho a grafite, carregado de uma serena voluptuosidade, contrastando com inúmeros outros que Klimt realizou posteriormente, e que se distinguem pela utilização de linhas sinuosas e incertas, conferindo um carácter marcadamente dinâmico¹⁰⁴. O fundo é apenas definido por uma série de linhas paralelas e cruzadas, na zona da anca direita da figura, algumas acompanham a linha de contorno da anca. A identificar a autoria do desenho, vemos no canto superior direito do verso, a seguinte inscrição a lápis vermelho, ainda não totalmente decifrada, mas que nos parece ser: *von Klimt / geschenkt [erholt]* (de Klimt / oferecido [recuperado])¹⁰⁵. Apesar de, num primeiro impulso e face com os desenhos para o *Burgtheater*, sermos tentados a supor que este seria um estudo para uma pintura, a pose, semelhante a dois dos desenhos de Adolf Hausmann, a data presumível de execução – anterior a 1884 –

¹⁰² Desenho pertencente à coleção do Museu *Albertina* de Viena e publicado em: *Klimt: 1862-1918*, (Kent. Grange Books, 2005), pp. 18-19.

¹⁰³ Desenho pertencente à coleção do Museu de Viena, publicado por: Colin B. Bailey, *Gustav Klimt – Vers un Renouveau de la Modernité*, (Paris: Éditions de la Martinière, 2001), p. 164.

¹⁰⁴ Designadamente os seus desenhos eróticos. Cfr. Caroline Messensee et.al., *Gustav Klimt. Papiers Érotiques*, (Paris: Gallimard/Musée Maillol, 2005).

¹⁰⁵ Vide Anexos, 2 Imagens, fig. II.

associadas ao facto de não termos conseguido encontrar nenhuma pintura com uma figura semelhante, leva-nos a concluir tratar-se simplesmente de um trabalho escolar.

O segundo desenho de Gustav Klimt, pertencente a esta coleção, e que designámos de *Nu Masculino Sentado com Vara, Virado à Esquerda*, é claramente uma academia e, a comprová-lo, temos não só a pose e forma de tratamento da figura, como a data, que está registada junto da assinatura, no canto inferior direito: *Gustav Klimt / 81*¹⁰⁶. No canto oposto, tem uma inscrição que atesta a proveniência: *Zum Andenken / geschenkt durch von Klim[t]* (Oferecido como lembrança por Klimt)¹⁰⁷. No verso tem outra inscrição, semelhante à do desenho anterior. Este desenho de modelo masculino, ocupando a totalidade da página, em relação a outros trabalhos realizados anteriormente¹⁰⁸, apresenta um tratamento mais cuidado da anatomia e dos acessórios do modelo, a vara e a corda, assim como do fundo, onde recorreu à diversificação de elementos gráficos utilizando linhas paralelas, mais ou menos densas, chegando a criar manchas de diferentes valores lumínicos, de forma a melhor realçar os pontos de luz da figura, e a conseguir um mais eficaz enquadramento espacial. Este aspecto vem confirmar a sua preocupação constante em aperfeiçoar a técnica do desenho.

Junto à margem superior, e a toda a largura da folha, pode ler-se, em marca-de-água: LES – ANNONAY 000 1 000 CANSON & MONTGO[LFIER], o que indica tratar-se de papel produzido numa das mais antigas e conceituadas fábricas de papel da Europa, ainda hoje em atividade¹⁰⁹. Esta empresa, que desde sempre viu reconhecidos os seus produtos pela sua qualidade, foi por variadíssimas vezes premiada nas diversas exposições industriais que se realizaram na segunda metade do século XIX e primeira do seguinte¹¹⁰.

O *Retrato de Homem com Barba, Virado à Direita*, é sem dúvida o mais interessante e importante desenho desta coleção. Se, por um lado, este retrato, no tema,

¹⁰⁶ Vide Anexos, 2 Imagens, fig. III.

¹⁰⁷ Vide Anexos, 2 Imagens, fig. VI.

¹⁰⁸ Como por exemplo o *Modelo Masculino de Pé*, 1879, pertencente ao Museu de Viena, ou o *Modelo Masculino Reclinado*, 1880, pertencente à coleção de Serge Sabarsky (Nova Iorque), e publicados por: Tatjana Pauli, *Gustav Klimt*, (Paris: Éditions de La Martinière, 2000), p. 13.

¹⁰⁹ “Papiers d’inspiration depuis 1557 > Our history.” *Canson*. Visited: 1 Abr. 2012. <<http://en.canson.com/inspirational-papers-1557/our-history>>.

¹¹⁰ Canson & Montgolfier. *Vidalon, old Manufacture royale*, (New York: Robert L Stillson Company, (c.1922)). 15. Visited: 1 Abr. 2012. <http://ia600301.us.archive.org/16/items/vidalonoldmanufa00cansrich/vidalonoldmanufa00cansrich_bw.pdf>.

é semelhante a outros¹¹¹, e vem reforçar os dotes de Klimt como desenhador¹¹², por outro, o facto de ter sido realizado a pastel seco valoriza-o, pois trata-se de uma técnica raramente utilizada pelo artista. Dos pouquíssimos *pastéis* conhecidos podemos destacar quatro, todos retratos femininos: *Retrato de Emilie Flöge*¹¹³, datado de 1891, pouco tempo após o primeiro encontro entre Klimt e aquela que viria ser a sua principal musa e companheira até ao final¹¹⁴; *Retrato de uma Senhora*¹¹⁵, de cerca de 1897; *Rapariga de Cabelo Comprido com um Estudo para “Nuda Veritas”*¹¹⁶, muito semelhante a outra realizada a lápis azul¹¹⁷ e *Retrato de uma Criança (Marie Moll)*¹¹⁸, de cerca de 1902.

Este *Retrato*, à semelhança de outros que Klimt pintou a óleo (assim como dos que Hausmann realizou), resulta de uma concepção puramente académica, e insere-se nos cânones do retrato sobre fundo neutro, desenvolvido a partir da segunda metade do século XV e que se transformaria num modelo de tendência internacional¹¹⁹.

O *Retrato de uma Senhora (Sr.ª Heymann?)*¹²⁰, realizado cerca de dez anos mais tarde, marca uma importante viragem na obra de Klimt, pois é aqui que começa a ensaiar a inclusão de elementos decorativos, como forma de preenchimento do fundo das suas pinturas, particularidade que passou a explorar sistematicamente, por altura do virar do século, e que acabou por caracterizar a sua obra.

O desenho que pertenceu a Hausmann, representa um velho, de olhos claros e cabelo e barba compridos e brancos, rareando o cabelo na frente do crânio. A identificar o desenho havia uma pequena etiqueta, colocada no passe-partout¹²¹. No verso, existe uma enorme inscrição ocupando sensivelmente o terço superior do suporte:

¹¹¹ Desenhos pertencentes à coleção de Serge Sabarsky (Nova Iorque) e publicados por: René Price, ed., *op. cit.*, p. 280.

¹¹² Frank Whitford, *op. cit.*, p. 11 e René Price, *op. cit.*, p. 280.

¹¹³ Desenho publicado por: Rachel Barnes, *Gustav Klimt*, (London: Quercus Publishing, 2008), p. 63.

¹¹⁴ Wolfgang G. Fischer, *Gustav Klimt & Emilie Flöge - An Artist and His Muse*, (London: Lund Humphries, 1992).

¹¹⁵ Desenho publicado por: René Price, *op. cit.*, p. 425.

¹¹⁶ “flickriver” flickr do Yahoo. Visited: 1 Abr. 2012.

<<http://www.flickriver.com/photos/freeparking/3096621678/>>.

¹¹⁷ Desenho publicado em: Jodi Hauptman, *Drawing from the Modern, 1880-1945*, (New York: The Museum of Modern Art, 2004), p. 70.

¹¹⁸ Desenho publicado em: Laura Payne, *Klimt*, (Bath: Parragon Publishing, 2004), pp.138-139.

¹¹⁹ Galiene Francastel e Pierre Francastel, *El Retrato*, (2.ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 1988), p. 97.

¹²⁰ Publicado por: José María Faerna García-Bermejo, *Gustav Klimt – 1862-1918*, (Madrid: Globus Comunicación, 1996), p. 11.

¹²¹ Quando estava emoldurado.

“gemalt v[on] / Gustav Klimt / erworben durch Hübner +/- — Wien — /
gesprochen darüber mit herrn Klimt — 1884”
(pintado por / Gustav Klimt / adquirido por Hübner / Viena /
falado sobre isso com Sr. Klimt 1884)¹²².

É uma legenda que permite datar este desenho da época em que Klimt frequentava a Escola de Artes Decorativas, assim como associa-lo, à “capa” atrás descrita.

Sabe-se que Gustav e Ernst Klimt, por volta de 1878-1879, para conseguirem amearhar dinheiro que lhes permitisse frequentar as aulas na Escola de Artes Decorativas de Viena, realizavam retratos a partir de fotografias, semelhantes ao agora em estudo, mas a carvão e lápis branco, que vendiam por 6 gulden¹²³. A refinada qualidade do presente desenho, assim como o facto de ser realizado a pastel seco colorido, leva-nos a concluir que estamos em presença de um retrato realizado a partir do natural e, como se disse, produzido em contexto académico.

Da análise realizada a estes três desenhos concluímos que Hausmann apenas terá tido contacto com Klimt, e adquirido desenhos de uma fase ainda académica, aquela em que ambos confraternizaram na Escola de Artes Decorativas de Viena, e que acabou por marcar fortemente, não só a personalidade, como a obra de Adolf Hausmann.

No entanto, não podemos deixar de salientar a enorme importância da presença destes três desenhos numa coleção portuguesa, uma vez que, muito provavelmente, serão os únicos trabalhos de Klimt existentes em Portugal.

¹²² Vide Anexos, 2 Imagens, fig. V.

¹²³ Colin B. Bailey, *op. cit.*, p. 199. O gulden era uma antiga moeda austríaca, que circulou entre 1754 e 1892, e que à data era equivalente a 1 Florim (valia 100 Kreuzer). Cfr. Chester L. Krause e Clifford Mishler, *Standard Catalog of World Coins: 1801-1900*, (3.^a ed., Iola, Krause Publications, 2001), p. 107.

2.2. DESENHOS DE CONDÍSCIPULOS E OUTROS



Fig. 23. Hübner, *Retrato de Menina*, sd. Aguarela sobre papel. 250 x 190 mm. Inv. n.º CLF/874/AH.

Nas pastas de desenhos de Adolf Hausmann encontrámos trabalhos de outros autores, nomeadamente de condiscípulos, mas também de amigos e alunos. Um desses trabalhos é o já referido desenho de Hübner, *Retrato de Menina com Chapéu, Virada à Direita*, é mais um desenho de elevada delicadeza, que cremos tenha sido realizado por Alois Hans Hübner, (fig. 23) pintor austríaco de paisagem, com atividade conhecida no Tirol, entre 1900 e 1910, amigo de Hausmann, foi certamente quem lhe ofereceu o desenho de Gustav Klimt, atrás descrito.

Sem qualquer outra marca identificadora para além da assinatura, trata-se de um retrato de menina, com olhos azuis e cabelos loiros, pelos ombros. Veste uma blusa, ou vestido, em tons de *azul da Prússia*, abotoado com botões brancos e decorado com duas barras verticais, igualmente brancas. A gola é redonda e contornada por uma barra semelhante às do corpo do vestido. Na cabeça tem um chapéu beije, adornado com uma fita e laço, da cor do vestido.

Esta aguarela, pela sua qualidade artística, e talvez também pelo seu valor sentimental, era certamente bastante importante para Adolf Hausmann. Constatamos isso por se verificar que, não tendo sido por ele a executá-la, não deixou de a colocar na parede do recentemente montado *Atelier em Torres Novas* (fig. 41), tendo até o cuidado de realizar diversos estudos preparatórios (figs. 62 e 63), como veremos adiante.

Quanto a outros desenhos realizados por colegas de Hausmann, identificámos alguns retratos de pequenas dimensões, como os invs. n.º 76 e 81, aparentemente assinados *Inge Gottes, 23 Juli 1880* e *Meindl 20/1/80*.

Encontrámos ainda mais alguns retratos, e também desenhos de paisagem natural e urbana, executados a grafite ou a aguarela, sem qualquer identificação que possibilite uma atribuição. Analisando o estilo e forma de expressão, em alguns deles quase infantil, podemos concluir sem grande margem para erro que deverão ter sido realizados por outros artistas, ou mesmo por alunos de Hausmann.

Dos desenhos de discípulos, o mais interessante é o *Desenho de Ornato*, inv.º n.º 113v (fig. 24), assinado Manoel José Nobre, e realizado a carvão, esfuminho e lápis branco, a partir de um modelo em gesso (fig. 25).



Figs. 24 e 25. Manuel José Nobre, *Desenho de Ornato*, sd. [c. 1890]. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 546 x 334 mm. Inv. n.º 113v; *Modelo em gesso*, FBAUL, Inv. n.º RLV 017.

Através da comparação com um modelo semelhante ao que foi utilizado, podemos atestar o elevado rigor estrutural, e uma considerável qualidade gráfica, para um desenho realizado por um aluno do ensino industrial. Serão estes factos que terão levado Adolf Hausmann a guardá-lo. No entanto, como acontecia com os seus próprios desenhos, posteriormente o artista não se coibiu de realizar outro desenho nas costas (fig. 118).

Não sendo um desenho de condiscípulo, nem de pupilo, mas atendendo à sua importância, fica aqui registada a existência, nesta coleção, de um desenho a tinta da china sobre papel, realizado por Ernesto Korrodi. Trata-se do desenho para o fólho XXII da obra deste artista: *Estudos de Reconstrução sobre o Castello de Leiria* (figs. 11 e 12)¹²⁴.

¹²⁴ Ernesto Korrodi, *Estudos de Reconstrução sobre o Castello de Leiria*, (Zurich: Instituto Polygraphico, 1898). É um bellissimo álbum de gravuras do Castelo de Leiria, edição de 200 exemplares, numerados e rubricados pelo autor, que descreveremos adiante no capítulo sobre a biblioteca do artista. e do qual Hausmann possuía o exemplar n.º 44.



Figs. 26 e 27. E. Korrodi, *Capela de N.ª S.ª da Pena. Leiria*, sd. [c. 1895]. Tinta da China sobre papel. 500 x 356 mm. Inv. n.º. CLF/875/AH; Ernesto Korrodi, *Estudos de Reconstrucção sobre o Castello de Leiria*. (Zurich: Instituto Polygraphico, 1898), fol. XXII. 470 x 330 mm. Inv. n.º. CLF/18/BAH.

Suíço de nascimento, Ernesto Korrodi veio para Portugal, em resultado da reforma das escolas industriais, implementada por Emídio de Navarro¹²⁵, sendo primeiro colocado em Braga, e posteriormente, em transferido para Leiria¹²⁶. Notabilizando-se como arquiteto, e tendo ganho dois Prémios Valmor (em 1910 e

¹²⁵ Lucília Verdelho da Costa, *Ernesto Korrodi 1889-1944 arquitectura, ensino e restauro de património*, (Lisboa: Editorial Estampa, 1997), p. 36.

¹²⁶ Lucília Verdelho da Costa, *Op. cit.*, p. 311.

1917)¹²⁷, foi no entanto a sua intervenção na reconstrução do castelo de Leiria, que lhe granjeou maior fama.

Num meio pequeno como era então Portugal, certamente que ia havendo comunicação entre os professores estrangeiros, principalmente entre aqueles que eram oriundos da mesma região da Europa. Como o atesta um curioso desenho do *Castelo de Leiria*, datado de Fevereiro de 1892 (fig. 26), Adolf Hausmann esteve nesta cidade, mas só mais tarde terá estabelecido contatos com o seu colega Korrodi, transferido da escola de Braga para a de Leiria, apenas no ano letivo de 1894/95. Sendo os *Estudos de Reconstrução sobre o Castello de Leiria*, publicados apenas em 1898, calculamos que terá sido num encontro posterior a essa data, que se concretizou a oferta do desenho.

Mais adiante, no capítulo em que analisamos o espólio de fotografias, iremos encontrar outras evidências do contato entre professores estrangeiros, que nunca leccionaram na mesma escola, ou até na mesma cidade, como aconteceu com Adolf Hausmann e o seu conterrâneo Josef Füller (1861-1927).

¹²⁷ Em 1910, um edifício de residência, no n.º 30 da Av. Fontes Pereira de Melo (demolido em 1961), para Caetano Macieira, e em 1917, um prédio de rendimento, sito no n.º 5 da Rua Viriato, para António Macieira Júnior. Cfr. Lucília Verdelho da Costa, *Op. cit.*, pp. 312-313 e José Manuel Pedreirinho e José Carlos Nascimento (fot.). *100 anos: Prémio Valmor* (Lisboa: Pandora, 2003), pp. 70-73 e 109-111.

3. ADOLF HAUSMANN EM PORTUGAL

3.1. O ENSINO DO DESENHO INDUSTRIAL E A POLÍTICA DE CONTRATAÇÃO DE ESTRANGEIROS¹²⁸

A vinda de Adolf Hausmann para Portugal resulta da iniciativa política de contratar docentes estrangeiros para leccionar nas inúmeras escolas industriais e de desenho industrial que então foram criadas. De facto, em Portugal sofria-se desde longa data uma grave crise económica e, mais recentemente uma decadência industrial. Ainda na segunda metade do século XVII, o terceiro conde da Ericeira, e mais tarde, em finais do seguinte, o marquês de Pombal, tinham implementado reformas económicas que não conseguiram colocar Portugal ao nível das grandes potências económicas de então: França e Inglaterra e, mais tarde, nos Estados Unidos e Alemanha¹²⁹. Não obstante uma certa evolução na capacidade produtiva industrial do país, e até da criação de novos ramos industriais¹³⁰, aspectos que iam sendo cuidadosamente acompanhados pelos sucessivos *Inquéritos Industriais*¹³¹, que pretendiam dar conta da nossa capacidade económico-industrial, e das inúmeras participações em exposições agrícolas e industriais¹³², sentia-se uma necessidade de desenvolvimento económico que, segundo o que era também uma tendência internacional, passaria por importantes reformas do ensino, e em particular, pela utilização do ensino do desenho como forma de educação do gosto.

¹²⁸ Alguns bons contributos para a história do Ensino Industrial em Portugal têm sido realizados, destacando-se ao longo das últimas duas décadas, as monografias de Mário Alberto Nunes Costa (1990), Lucília Verdelho da Costa (1997), António Manuel Matoso Martinho (1997), Teresa Pinto (2000) e Joaquim M. Vieira Rodrigues (2003) Luís Alberto Marques Alves (2004). Maria Helena Lisboa (2007), se bem que faça algumas referências úteis, pouco acrescenta, chegando mesmo a fazer alguma confusão com as nacionalidades dos professores estrangeiros. Mais recentemente, por exemplo, dos trabalhos que vão saindo da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, aqueles que se referem ao *Museu Industrial do Porto*, e que poderiam fazer uma tentativa de enquadramento da *Escola Industrial*, anexa ao *Museu*, na verdade muito pouco ou mesmo nada adiantam Patrícia Carla Rodrigues Mota da Costa (2006) ou Carlos Loureiro (2005).

¹²⁹ Armando Castro, *A Revolução Industrial em Portugal no Século XIX*, (4.^a ed., Porto: Limiar, 1978), p. 36.

¹³⁰ Armando Castro, *op. cit.*, p. 43-44.

¹³¹ Realizados, pelo menos, em 1817, 1839, 1845, 1852, 1860, 1881 e 1890.

¹³² Os produtos portugueses eram apresentados em pequenas exposições regionais, nas de âmbito nacional e nas grandes exposições internacionais ou em exposições portuguesas organizadas no estrangeiro, cfr. Armando Castro, “Exposições Agrícolas e Industriais.” in Joel Serrão, coord., *Dicionário de História de Portugal*, vol. II, (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971).



Fig. 28. A. Hausmann, *Paisagem de Portugal* (Torres Novas?), 1-12-1889. Grafite sobre papel. 146 x 109 mm. Inv. n.º 413.

Mesmo em França, um dos países de referência e que mais influenciaram a cultura portuguesa, existia essa consciência, chegando a criar-se mais tarde a *Société Nationale*

de l'Art à l'École (1907), destinada a promover, entre outros, o ensino do desenho¹³³. Essa consciência não era exclusivamente estética e tinha também por trás um fundamento económico. Marcel Braunschvig, em 1907 argumentava, utilizando o exemplo da Alemanha, que só em 1905, tinham entrado em França, pela estação de Tourcoing, 11,086 toneladas de cromolitografias produzidas pela indústria alemã. Citava ainda¹³⁴ um artigo de M. Paessler, publicado em 6 de Janeiro de 1901, no *Pædagogische Zeitung*, onde este insistia nos lucros que a indústria alemã iria retirar de uma educação estética, ministrada a toda a nação.

De facto, até na Bélgica, face ao desequilíbrio na balança comercial com a França e Alemanha, e como forma de recuperação económica em relação a essas potências, eram referidos os casos Alemão e Austríaco, como modelos a seguir nas escolas profissionais e de arte industrial¹³⁵, sendo analisados em pormenor os princípios fundamentais de funcionamento e organização dessas escolas¹³⁶.

Regressando ao caso nacional, e numa tentativa de fugir à dependência económica exterior, inicia-se uma política que visa a alfabetização e instrução superior e especializada da população operária¹³⁷. A primeira iniciativa partiu da Associação Industrial Portuense, cujos estatutos, de 1849, e aprovados, em 1852, por alvará da rainha D. Maria II, previam a criação de uma *Escola Industrial Portuense* com cursos de aulas noturnas, destinados à alfabetização e formação técnica e profissional de operários industriais¹³⁸. A criação ainda em 1852, do *Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria* e, no ano seguinte, as nomeações de José Vitorino Damásio¹³⁹, como diretor interino do *Instituto Industrial de Lisboa*, e do professor José de Parada e Silva Leitão, como diretor interino da *Escola Industrial do Porto*, são consideradas as

¹³³ Gaston Quénioux, “Le Dessin à l'école et l'éducation du goût.” in Ch.-M Couyba, et.al., *L'Art à l'École*, (Paris: Bibliothèque Larousse, [1908]), pp. 89-108.

¹³⁴ Marcel Braunschvig, *L'Art et l'Enfant: Essai sur l'Éducation Esthétique*, (Toulouse/Paris: Édouard Privat/Henri Didier, 1907), 7. Visited: 3 Abr. 2012.
<<http://archive.org/details/lartetlenfantess00brauuoft>>.

¹³⁵ Omer Buyse, *Les Écoles Professionnelles et les Écoles d'Art Industriel en Allemagne et en Autriche. Le Dessin dans les Écoles Primaires et Moyennes*, (Schaerbeek-Bruxelles: (s.n.), 1896), pp. 144-145.

¹³⁶ Omer Buyse, *op. cit.*

¹³⁷ Mário Alberto Nunes Costa, *O Ensino Industrial em Portugal de 1852 a 1900 (Subsídios para a sua história)*, (Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1990), pp. 24-25.

¹³⁸ Mário Alberto Nunes Costa, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹³⁹ Professor da *Academia Politécnica do Porto* e um dos grandes impulsionadores da *Escola Industrial Portuense*, onde viria a leccionar as 8.^a e 9.^a cadeiras (*Construção e Desenho de Máquinas* e *Construção e Desenho de Máquinas de Vapor*, em especial), ainda em Outubro de 1852 tinha sido nomeado membro do *Conselho Geral de Obras Públicas e Minas*, cfr. Mário Alberto Nunes Costa, *op. cit.*, pp. 38, 45-46.

primeiras iniciativas, do Governo Português, no sentido de assumir oficialmente o Ensino Industrial¹⁴⁰.

Estas medidas visavam dois objetivos: fomentar a indústria fabril e proporcionar instrução e formação profissional. A elas sucederam-se inúmeras outras que foram regulamentando o Ensino Industrial ao mesmo tempo que o iam provindo de condições de funcionamento. Interessa-nos aqui destacar o Decreto de 24 de Dezembro de 1883 que criou os museus industriais e comerciais, cuja finalidade era dar visibilidade aos produtos nacionais e o de 6 de Maio de 1884 que, à semelhança do que já acontecia em outros países¹⁴¹, regulamentava o funcionamento dos museus industriais e comerciais, bem como o funcionamento das escolas industriais e de desenho industrial, definindo no seu artigo 17.º que as escolas criadas junto aos museus de Lisboa e Porto, ficavam dependentes destes e, no artigo 18.º, que os modelos a utilizar nos cursos de desenho, seriam preferencialmente relacionados com as coleções dos museus. Mais tarde, chegando-se à conclusão de que estes museus não satisfaziam qualquer dos propósitos para que tinham sido criados¹⁴², acabaram por ser extintos, por Decreto de 23 de Dezembro de 1899. Também a propósito dos poucos resultados obtidos pelo Ensino Industrial, Rómulo de Carvalho¹⁴³ afirmou que a sua criação, por Fontes Pereira de Melo, valeu “ mais pelo impulso dado do que pelas realizações conseguidas” e, José-Augusto França, em relação à contratação de professores estrangeiros, já anteriormente tinha feito uma afirmação semelhante mas, baseando-se em Fialho d’Almeida¹⁴⁴, desculpabilizou o papel dos professores estrangeiros nesse fracasso: “A verdade, porém, é que, para o impulso inicial de 87-89, o provimento dos postos com estrangeiros fora indispensável – e se “renascimento” não houve, a culpa não lhes pode ser imputada...”¹⁴⁵.

Falta aqui destacar que o aumento repentino de estabelecimentos de ensino, foi a causa que motivou a necessidade da contratação de docentes no estrangeiro. Às duas escolas já referidas, vieram juntar-se, entre os anos de 1884 e 1889, outras vinte e oito,

¹⁴⁰ Mário Alberto Nunes Costa, *op. cit.*, pp. 47-49.

¹⁴¹ Nomeadamente como vimos atrás, na Áustria, onde em Viena a Escola de Artes Decorativas estava associada ao Museu.

¹⁴² Mário Alberto Nunes Costa, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴³ Rómulo de Carvalho, *História do Ensino em Portugal, Desde a Fundação da Nacionalidade até ao fim do Regime de Salazar-Caetano*, (3.ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001), p. 591.

¹⁴⁴ Fialho d’Almeida, *Os Gatos*, vol. VI, (2.ª ed., Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1911), pp. 324-325.

¹⁴⁵ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, (Lisboa: Livraria Bertrand, 1966), p. 65.

de Desenho Industrial ou Industriais¹⁴⁶. Assim, no artigo 208.º do Decreto de 3 de Fevereiro de 1888, previa-se que:

“Quando se não encontrarem em Portugal individuos com os requisitos necessarios para o ensino theorico e pratico, poderá o governo contratar no estrangeiro, pelo tempo que julgar conveniente, pessoas com as necessarias habilitações.”¹⁴⁷.

De facto, resultante da criação destas trinta escolas, e ao abrigo da legislação referida, foram também contratados no estrangeiro, cerca de trinta professores¹⁴⁸. Esta medida de contratar estrangeiros para suprir a falta de docentes nas escolas não era uma medida nova no nosso país. De facto os Decretos de 20 e 30 de Dezembro de 1864 e 1869, respectivamente, já previam esse tipo de recrutamento de forma a provir de

¹⁴⁶ Teresa Pinto, *O Ensino Industrial Feminino Oitocentista: A Escola Damião de Góis em Alenquer*, (Lisboa: Colibri, 2000), p. 62. É de referir que se deve ter alguma precaução quando se consulta a lista apresentada por esta autora.

¹⁴⁷ Também em 1891, 1897, e ainda em 1901, no Art.º 20.º do Decreto de 24 de Dezembro, era prevista esta possibilidade. Cfr. Luís Alberto Marques Alves, “Os Professores e o Ensino Industrial na Segunda Metade do Século XIX”. *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, (Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2004), p. 140, Visited: 06 Abr. 2012 < <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8528/2/4957.pdf>>.

¹⁴⁸ Maria Helena Lisboa, *As Academias e Escola de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, (Lisboa: Edições Colibri, 2007), p. 386. Se bem que esta autora fale na contratação de trinta e cinco professores estrangeiros, apenas aponta os trinta referidos por Lucília Verdelho da Costa na sua monografia sobre *Ernesto Korrodi* e acrescenta mais dois espanhóis chamando a atenção de que, anteriormente, apenas tinham sido referidos por Marques Leitão. De facto Marques Leitão (*op. cit.*, p. 9) cita um relatório, referente ao ano de 1891-1892, da *Escola Industrial Marquês de Pombal*, nomeando por ordem alfabética os professores estrangeiros disseminados pelas escolas industriais do país. Só a título de exemplo, um dos professores espanhóis, Enrique Casanova, não foi contratado no estrangeiro pois já residia em Portugal desde cerca de 1880. Em 27 de Agosto de 1888 foi nomeado professor da Escola de Desenho Industrial Gil Vicente, em Belém e, em 8 de Outubro de 1891 passou para a Escola Afonso Domingues, em Xabregas, mudando logo de seguida para a Escola Industrial do Príncipe real, ao Rato (em 1894, Roque Gameiro, foi nomeado professor desta Escola) (“Enrique Casanova.” *Palácio Nacional da Ajuda*, Visited: 7 Abr. 2012. <<http://www.pnajuda.imc-ip.pt/pt-PT/galeria%20virtual/album/ContentDetail.aspx?id=456>>). Um caso diferente foi o do belga Martin Braun, mestre de fiação e tecelagem, colocado no ano lectivo de 1889/1890 na Escola Industrial, Francisco de Holanda, em Guimarães, mas que em 1891/1892, já não se encontrava em funções por motivo de ainda não estarem a funcionar as oficinas de fiação e tecelagem dessa escola. (António Manuel Matoso Martinho, “Professores Estrangeiros ao Serviço da Escola Industrial Francisco de Holanda (1889-1894)”, in *Educação e Tecnologia: Revista do Instituto Politécnico da Guarda*, Fev. 1997: vol. XIX, pp. 175-200, Visited: 07 Abr. 2012 <[http://bdigital.ipg.pt/dspace/bitstream/10314/885/1/revista%20N%19%20-%20Martinho%20\(1997\).pdf](http://bdigital.ipg.pt/dspace/bitstream/10314/885/1/revista%20N%19%20-%20Martinho%20(1997).pdf)>).

professores e mestres competentes, os Institutos Industriais de Lisboa e Porto, sempre que tal fosse necessário¹⁴⁹.

Tendo contrato por cinco anos, com possibilidade de renovação, a maioria dos professores estrangeiros cumpriu com o contrato¹⁵⁰ e certamente que, resultando da sua formação artística, realizaram obra plástica. No entanto, factores diversos levaram a que apenas um pequeno número destes artistas estrangeiros tenha marcado posição no panorama artístico português de então. José-Augusto França dá bem conta do que então se terá passado. Uma natural resistência à entrada de artistas concorrentes, teve, entre outros, Luciano Freire como um acérrimo opositor¹⁵¹. Quatro dos pintores do Grupo do Leão que tinham sido colocados a leccionar em Escolas Industriais¹⁵², num primeiro momento, pelo menos, também não terão visto com bons olhos a chegada dos “estrangeiros”. Como vimos atrás, ainda em 1893, Fialho d’Almeida tomava publicamente o partido dos professores/artistas estrangeiros¹⁵³. Certamente que com as barreiras encontradas, e conhecendo também as rivalidades que em todos os tempos existiram, entre artistas, percebemos a razão de só terem vingado, e chegado até nós pela obra realizada¹⁵⁴, os nomes dos arquitetos Ernest Korrodi¹⁵⁵, Nicola Bigaglia¹⁵⁶ e Cesare Ianz¹⁵⁷, do ceramista Leopoldo Battistini¹⁵⁸, e do cinzelador Giovanni

¹⁴⁹ Luís Alberto Marques Alves, “Os Professores e o Ensino Industrial na Segunda Metade do Século XIX”, in *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, (Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2004), p. 135.

¹⁵⁰ Maria Helena Lisboa, *op. cit.*, p. 386.

¹⁵¹ José-Augusto França, *op. cit.*

¹⁵² João Vaz, em Lisboa, na escola de Xabregas; Ribeiro Cristino, em Leiria; Cipriano Martins, em Tomar e Henrique Pinto em Portalegre.

¹⁵³ Assentava a sua defesa no conhecimento que tinha dos professores da Escola Marquês de Pombal: Cesare Ianz e Cesare Formilli, cfr. Fialho d’Almeida, *op. cit.*, p. 324.

¹⁵⁴ José-Augusto França, *op. cit.*

¹⁵⁵ Apesar da sua vasta obra, e da obtenção de dois *Prémios Valmor* (em 1910 e 1917), é geralmente conhecido pela sua intervenção de restauro no Castelo de Leiria.

¹⁵⁶ Arquiteto a quem foi atribuído, pela primeira vez o *Prémio Valmor*, em 1902, pelo Palacete Lima Mayer, na Avenida da Liberdade, em Lisboa. Em 1904 recebeu uma Menção Honrosa do Prémio Valmor pela casa do músico e musicólogo Michel Angelo Lambertini, sita no n.º 166, também na Avenida da Liberdade. Cfr. José Manuel Pedreirinho e José Carlos Nascimento (fot.), *op. cit.*, pp. 30-33 e 38-39.

¹⁵⁷ Entre outros projetos, foi o autor da fachada do *Coliseu dos Recreios* e coautor do edifício dos *Paços do Concelho*, ambos em Lisboa.

¹⁵⁸ Se bem que tenha obra como pintor, é geralmente conhecido como ceramista, tendo trabalhado e chegado a ser sócio maioritário da *Fábrica de Cerâmica Constância*, em Lisboa. É de referir que nesta fábrica trabalhou outro arista de mérito, Wenceslau Cifka (1811-1884), natural da Boémia e que terá vindo para Portugal, como conselheiro de arte, por altura do casamento (1836) de D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha (1816-1885) com a Rainha D. Maria II (1819-1853).

Cristofanetti¹⁵⁹. Dois outros poderão facilmente ser tirados do anonimato: Josef Füller, o único dos professores estrangeiros a colaborar na *Biblioteca de Instrução Profissional (Manual do Operário)*, dirigida por Tomás Bordalo Pinheiro, com dois preciosos manuais – *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*, de que falaremos adiante a propósito da Biblioteca de A. Hausmann e *Manual do Formador e Estucador*, um dos mais raros e procurados da coleção.

¹⁵⁹ Da sua vasta obra podemos salientar uma moldura em prata, pertencente ao Palácio Nacional da Ajuda e que contém uma miniatura (aguarela sobre marfim) representando o rei Humberto I de Itália (1844-1900), irmão da rainha D. Maria Pia (1847-1911) (inv. 346).

3.2. TORRES NOVAS, TOMAR, LISBOA E FARO



Fig. 29. A. Hausmann, *Paisagem de Torres Novas*, 13-12-1889. Grafite sobre papel. 300 x 451 mm. Inv. n.º 409.

Dos vinte e sete opositores ao concurso para *Professor de Desenho Decorativo*, aberto pela Legação Portuguesa em Viena, Adolf Hausmann foi o terceiro, em cinco candidatos apurados¹⁶⁰. Ainda nesse concurso, concorreram para *Professores de Desenho de Arquitetura*, quatro candidatos, ficando apurados dois e para *Desenho de Máquinas*, concorreram três, ficando igualmente apurados outros dois¹⁶¹.

Tendo assinado o contrato provavelmente no início de Junho de 1889 e, levantado na legação de Portugal, em meados do mesmo mês, o dinheiro destinado à viagem, Adolf Hausmann veio para Portugal, destinado a leccionar *Desenho Decorativo* na *Escola de Desenho Industrial Vitorino Damásio*, em Torres Novas. O primeiro registo gráfico (perfeitamente identificado), que temos da sua presença no nosso país, é um apontamento de paisagem (fig. 28) realizado a grafite, sobre uma folha rasgada de um *sketchbook*, e datado de 1 de Dezembro de 1889, onde o artista registou: “Portugal 1/12

¹⁶⁰ António Manuel Matoso Martinho, *op. cit.*. Vide Anexos, 1 Documentos, fig. II.

¹⁶¹ Destes nove candidatos a professores em Portugal, apenas se apresentaram 8 para assinar o respectivo contrato, e sete para levantarem o dinheiro para a viagem. Vide nota 139.

89”. Nele observamos, em primeiro plano, um conjunto de árvores, identificando-se alguns pinheiros. No lado direito da composição a paisagem rasga-se deixando ver, em segundo plano um monte coroadado por algumas casas e, em terceiro plano, uma cordilheira montanhosa . Trata-se provavelmente de um “recanto” em Torres Novas e Hausmann apenas registou, genericamente, o nome do novo país para onde veio trabalhar.



Fig. 30. A. Hausmann, *Paisagem de Torres Novas*, 15-1-1990. Grafite sobre papel. 126 x 441 mm. Inv. n.º 383.

O segundo registo da sua presença já identifica o local: “*Torres Novas 13/12 89*” (fig. 29). Neste caso são duas vistas panorâmicas de paisagens onde, ao longe, se identificam habitações isoladas ou pequenos aglomerados habitacionais, que o artista registou na mesma página. Certamente realizou primeiro a vista inferior, mais acabada, e depois traçou a linha que limita os dois quintos superiores onde, para aproveitar papel, fez novo desenho. Estes desenhos devem antecipar três outras panorâmicas (figs. 30 a 32), uma identificada como Torres Novas e, as duas outras, sem qualquer identificação, pensamos tratarem-se também de vistas de Torres ou de Lapas, uma pequena povoação a Norte de Torres, de onde Hausmann nos deixou também alguns desenhos curiosos. Existem mais alguns desenhos, certos ou prováveis, de Torres Novas, alguns deles registados nos *sketchbooks*.



Fig. 31. A. Hausmann, *Paisagem* (Torres Novas?), sd. Grafite sobre papel. 111 x 245 mm. Inv. n.º 416.



Fig. 32. A. Hausmann, *Paisagem* (Torres Novas?), sd. Grafite sobre papel. 113 x 262 mm. Inv. n.º 417.

Outros aspetos que interessaram o artista foram a Igreja da Misericórdia, especialmente a fachada, da qual existe uma dezena e meia de estudos, alguns aguarelados (fig. 33) e o mercado que se realizava na rua fronteira e do qual existe quase uma dezena de desenhos. Um destes, mais acabado (fig. 34), leva a supor que se trataria de um estudo para a ilustração de um calendário, ou de um periódico, que não foi possível identificar.

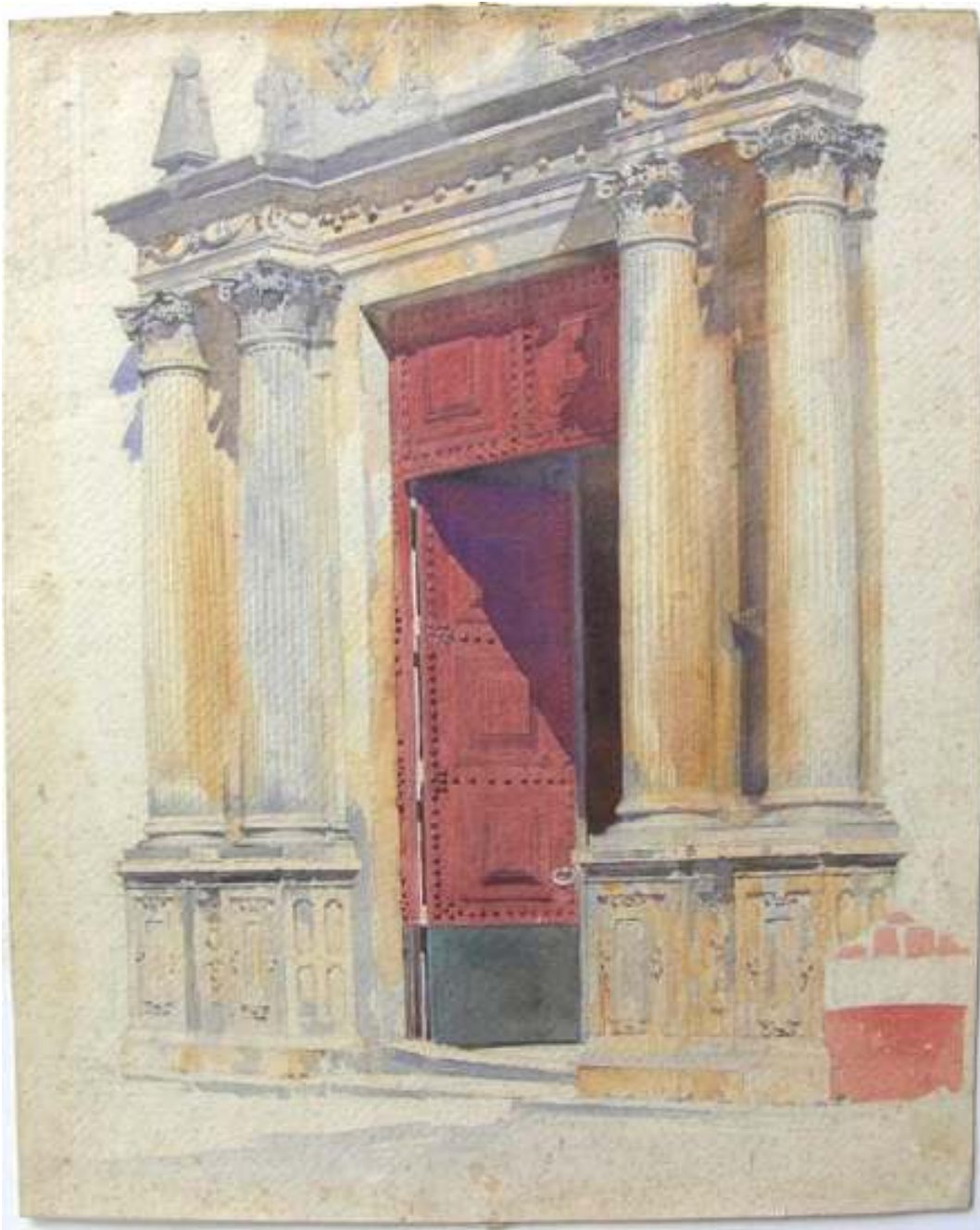


Fig. 33. A. Hausmann, *Portal da Igreja da Misericórdia* (Torres Novas), sd. Aguarela sobre papel. 390 x 312 mm. Inv. n.º 253.

Do seu *Atelier* em Torres Novas, entre cerca de meia dúzia de desenhos, do interior e do exterior, e estudos para eles, podemos contabilizar quase trinta registos. O mais interessante é uma representação, quase fotográfica do interior, datada de 1894, que estudaremos adiante (fig. 41).

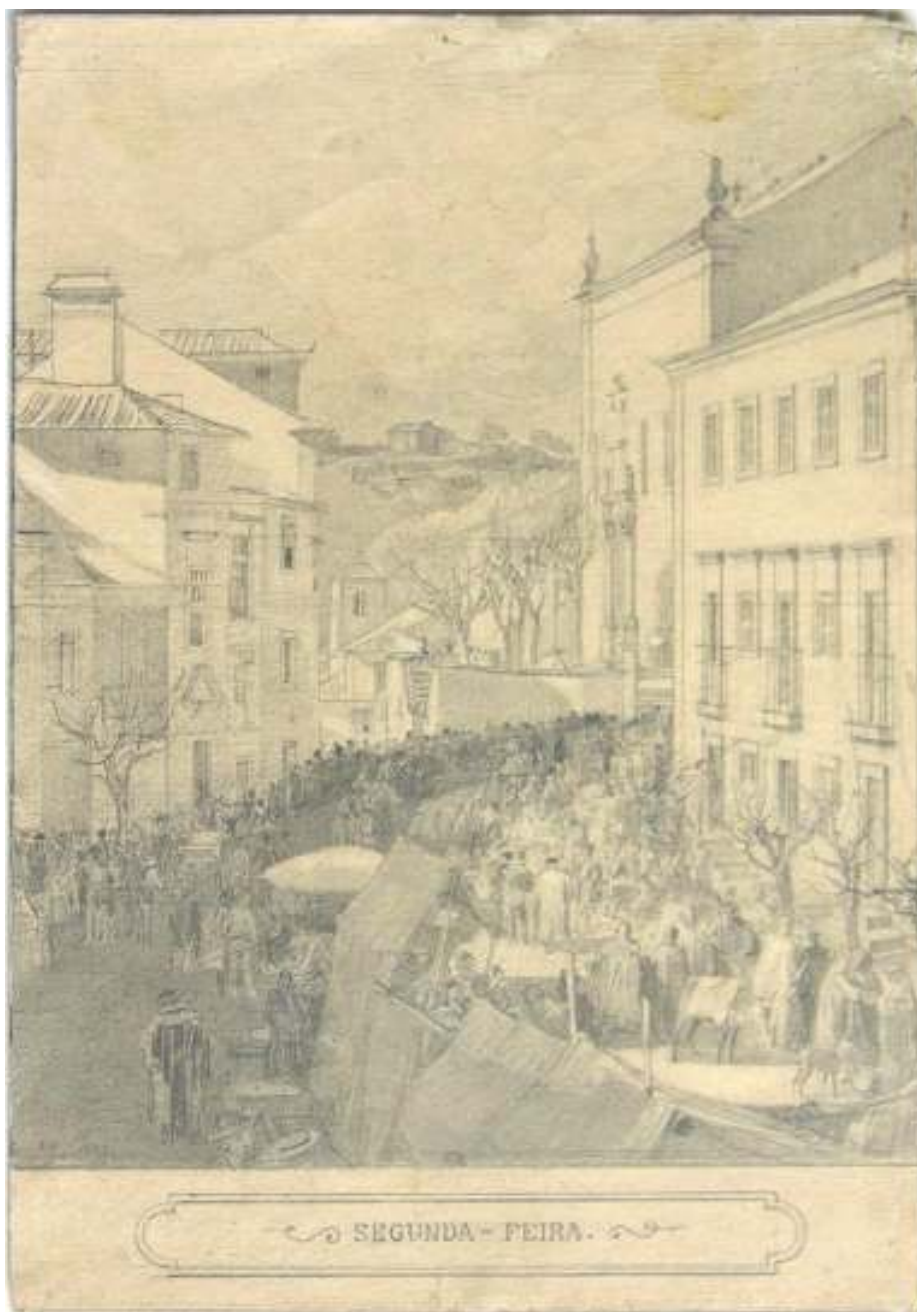


Fig. 34. A. Hausmann, *Feira de Torres Novas* (projeto para gravura?), 1889. Grafite sobre papel. 165 x 235 mm, Inv. n.º 208v.

Dois outros temas que vamos encontrar nos desenhos de Torres são o retrato, de que existem também cerca de quatro dezenas de desenhos (que iremos analisar mais à frente), muitos realizados na frente e verso da folha e flores.

A totalidade dos desenhos de flores, que ultrapassa uma centena, é constituída por

um interessante núcleo de páginas preenchidas com diversos estudos e apontamentos, páginas com estudos de composição destinados a aplicar em desenhos principalmente para cerâmica, e pequenos fragmentos de papel, recortados das folhas de estudos, e que eram montados em composições para artes decorativas ou emoldurados isoladamente, adquirindo o estatuto de desenhos autónomos.

Tratando-se, entre outras, predominantemente de estudos de plantas como a rosa e o malmequer, ou flores de árvores como o marmeleiro ou a macieira, foram realizados a grafite e a aguarela sobre papéis diversos e muitos deles encontram-se assinados, datados e localizados de Viena, Torres Novas, Tomar e Faro.

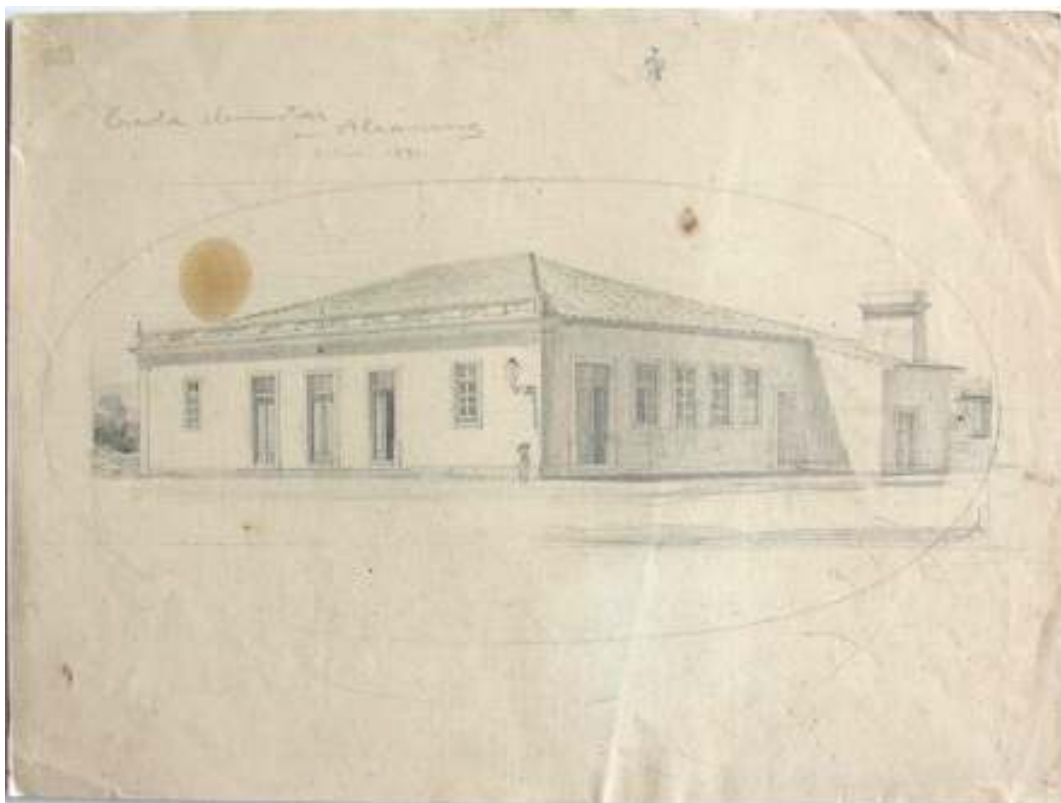


Fig. 35. A. Hausmann, *Escola Elementar de Alcanena*, Julho de 1891. Grafite sobre papel. 239 x 320 mm. Inv. n.º 325.

Através de uma observação cuidada de alguns desenhos, sabemos que Hausmann, em Torres Novas, residiu e teve atelier no n.º 5 da Travessa João Gil, uma rua situada entre a Igreja da Misericórdia e a de Santiago, dois edifícios bem documentados nesta coleção de desenhos. Durante esta permanência, o artista aproveitou para ir conhecendo, não só os arredores, mas também outras regiões do país. Nos seus desenhos e em outros

papéis, encontramos evidências de ter passado, entre outros locais: por Lapas; Alcanena onde, em Julho de 1891, realizou um lindíssimo desenho: *Escola Elementar de Alcanena* (fig. 35); Óbidos, onde realizou diversos desenhos e, em 24 de Dezembro de 1891, representou a janela da fachada principal, do Convento de S. Miguel das Gaeiras; Leiria (já referida - fig. 36); ou Pedras Salgadas, em data incerta¹⁶².



Fig. 36. A. Hausmann, *Castelo de Leiria*, Fevereiro de 1892. Grafite sobre papel. 181 x 248 mm. Inv. n.º 326.

Após ter cumprido cerca de cinco anos em Torres Novas, em 1894, Adolf Hausmann é transferido para Tomar, para a Escola de Desenho Industrial “Jácome Ratton”.

¹⁶² A referência a esta zona, aparece escrita a lápis pelo próprio Hausmann, num pequeno *passe-partout* recortado, que conteve um desenho.



Fig. 37. A. Hausmann, *Estudos de Flores, Macieira*, 1891. Aguarela sobre papel. 142 x 375 mm. Inv. n.º 513.

Esta escola, criada conjuntamente com a de Bragança, por decreto de 25 de Abril de 1889¹⁶³, tinha como diretor o consagrado pintor de paisagem, pertencente ao *Grupo do Leão*, Henrique Pinto¹⁶⁴.

Não nos iremos debruçar aqui sobre o *Naturalismo Português*, nem sobre os artistas do *Grupo do Leão*, alguns dos quais fizeram carreira como professores de desenho em escolas Industriais, ou de Desenho Industrial, uma vez que não conseguimos encontrar quaisquer pontos de contacto entre este movimento e a obra de Adolf Hausmann¹⁶⁵. No entanto, assinalamos as boas relações que certamente existiram entre Henrique Pinto e Adolf Hausmann, as quais podemos atestar através de uma fotografia, aparentemente insignificante, mas onde Hausmann teve o cuidado de registar ter sido oferta do seu amigo¹⁶⁶.

O núcleo de desenhos realizados em Tomar é composto por desenhos de monumentos (Castelo de Tomar, Convento de Cristo, Igreja de Santa Maria do Olival, Igreja de S. Lourenço, etc.), um belo conjunto de desenhos do interior dos Moinhos d'el Rei, Paisagens (incluindo vistas do rio Nabão), estudos de flores (já referidos), e alguns estudos e projetos de artes decorativas (especialmente cerâmica).

¹⁶³ Lucília Verdelho da Costa, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁴ Raposo, Abrantes, *Manuel Henrique Pinto. Vida e Obra. Ensaio Bio-Iconográfico*, (Almada: Câmara Municipal de Almada, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2002), p. 61. Aproveitamos para deixar aqui uma nota à obra de Abrantes Raposo: o busto de Henrique Pinto, que se encontra no cemitério de Figueiró dos Vinhos foi realizado pelo seu colega Josef Füller, e não por um dos escultores Simões de Almeida, com este sugere.

¹⁶⁵ Evidentemente que nos referimos a aspetos formais e não temáticos.

¹⁶⁶ Como veremos adiante, com maior detalhe, ao estudarmos o núcleo de fotografia.



Fig. 38. A. Hausmann, *Estudos de Flores, Malmequer*, 1897. Aguarela sobre papel. 314 x 219 mm. Inv. n.º 517.

Supomos que durante a sua passagem por Tomar, Adolf Hausmann não chegou a “montar casa”, mantendo a residência em Torres Novas, e percorrendo diariamente os cerca de 25 Km, que separam estas duas cidades. Esta convicção é fundada não só na falta de evidências, mas também na existência de um “Talão” do *Hotel União Commercial*, datado de 24 de Setembro de 1897 e que acusa a “*Hospedagem até 16 do*

corrente”¹⁶⁷. Por essa altura Hausmann estaria a preparar a sua transferência para Faro, para a *Escola e Desenho Industrial “Pedro Nunes”*.

Com efeito, a primeira notícia de Adolf Hausmann por terras algarvias, data de 19 de Julho de 1897¹⁶⁸, e consiste no registo de um exame a uma aluna que foi aprovada com 16 valores¹⁶⁹. No entanto, só passados mais de seis meses, em 3 de Fevereiro de 1898¹⁷⁰, é que Hausmann assina contrato, como professor contratado de Desenho Ornamental e Modelação, do Curso de Desenho Industrial, na *Escola “Pedro Nunes”*¹⁷¹, cargo para o qual fora nomeado em 14 de Dezembro de 1897¹⁷².

Sendo Faro a cidade onde permaneceu mais tempo, a fama que aí granjeou continua envolta num profundo mistério uma vez que presentemente assenta num completo desconhecimento da sua obra. De facto, como vimos no capítulo de “Introdução”, da sua atividade artística conhecida apenas nos resta o *Monumento a Ferreira de Almeida* (fig. 141), implantado no início da Avenida da República, e que é hoje considerado um dos marcos da arte pública farenses. De resto, como também vimos, o seu nome aparece frequentemente associado ao de Lyster Franco, pela atividade pedagógica que ambos desenvolveram, frutos das suas capacidades artísticas mas, dos dois professores, apenas Lyster Franco realizava exposições dos seus trabalhos.

Alguns, pouquíssimos, desenhos de estudos de decoração para cerâmica, revelam-nos que possivelmente Hausmann os expôs integrados nas exposições de trabalhos escolares realizadas no final dos anos escolares. No entanto, até ao presente, não foi possível encontrar qualquer evidência que comprove essa suspeita.

Em Faro Hausmann contactou, para além de Lyster Franco, com outros artistas como Ezequiel Pereira¹⁷³ que, vindo em 1905, da Escola de Desenho Industrial Gonçalo Velho Cabral, em Ponta Delgada, leccionou na Escola Pedro Nunes, até 1915, data em que foi transferido para Lisboa, para a Escola de Desenho Industrial Marquês de Pombal, onde iria exercer funções até se reformar, em 1938. Outro artista com quem

¹⁶⁷ Vide Anexos, 1 Documentos, fig. III.

¹⁶⁸ *Livro de Termos de Exames da Escola Pedro Nunes de 1889 a 1904*.

¹⁶⁹ Joaquim Manuel Vieira Rodrigues, *Da Escola “Pedro Nunes” à “Tomás Cabreira” (1888-1974)*, (Faro: Escola Secundária de Tomás Cabreira, 2003), p. 103.

¹⁷⁰ No ano-letivo de 1897/98, frequentaram a Escola Pedro Nunes, 113 alunos do sexo masculino e 89 do feminino. Cfr. Joaquim Manuel Vieira Rodrigues, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷¹ *Livro de Termos de Posse e de Nomeações dos Professores, Pessoal Menor e Serviço Administrativo*.

¹⁷² *Diário do Governo*, n.º 283, de 15-12-1897, p. 3333.

¹⁷³ Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, vol. 3, (Lisboa: sn., 1957).

Adolf Hausmann privou foi o pintor António Tomás Conceição Silva (1869-1958)¹⁷⁴, com quem aparece retratado, conjuntamente com Lyster Franco, e restante pessoal e alunos da escola de Faro (Anexos, 2 Imagens, fig. VI)¹⁷⁵.



Fig. 39. A. Hausmann, *Estudos de Flores, Amores-Perfeitos*, 1905. Grafite sobre papel. 330 x 220 mm. Inv. n.º 525.

¹⁷⁴ Fernando de Pamplona, *op. cit.*, vol. 4.

¹⁷⁵ Em Faro era Mestra da Oficina de Laveres Femininos, Laura Gonçalves, de quem Hausmann guardou um *Desenho de Frutos* (ramo de videira e nozes), e que se encontra inventariado na coleção.

Dos seus alunos em Faro, devemos salientar o pintor Carlos Filipe Porfírio¹⁷⁶, que estando ligado aos principais acontecimentos e protagonistas, poderá ser considerado o maior dinamizador do *Movimento Futurista* português, tendo sido inclusivamente, o fundador e diretor da emblemática revista *Portugal Futurista*. Mais tarde, este artista dedicou-se ao cinema, salientando-se nesta área a sua ação como realizador, destacando-se os filmes, *Sonho de Amor* e *Um Grito na Noite*, apresentados pela primeira vez ao público, respetivamente em 1945 e 1948. Apesar da qualidade e singularidade das suas incursões artísticas, foi no entanto, o resultado da sua atividade como museólogo, que perdurou como produção mais consistente fundando, após vários anos de trabalho, o *Museu Etnográfico e Regional do Algarve*, inaugurado em Dezembro de 1962¹⁷⁷, e ainda hoje aberto ao público, com designação de *Museu Regional do Algarve*.

Da atividade artística desenvolvida por Adolf Hausmann em Faro, podemos destacar os conjuntos de desenhos: da *Ermida de S. Luís* (fig. 168), à data situada nos arredores da cidade, e hoje, perfeitamente integrada na malha urbana¹⁷⁸; dos *Moinhos do Grelha* (fig. 233); do *Monumento a Ferreira de Almeida* (figs. 136, 138, 140 e 196); e de estudos para pratos e travessas, alguns deles realizados (figs. 173, 191 a 194 e 206).

Através da notícia do leilão de bens, realizado após a sua expulsão de Portugal, constatamos que, em 1916 residia em Faro, no n.º 16 da Avenida 5 de Outubro¹⁷⁹, numa casa que tinha alugado ao comerciante de tecidos, Jaime Barrot¹⁸⁰.

Como nota final a esta descrição da passagem de Adolf Hausmann por Portugal, resta-nos deixar ficar registado que, em circunstâncias que não foi possível apurar, o artista passou por Lisboa e, em Setembro de 1899, realizou uma série de belíssimos desenhos para os estuques da escada nobre do *Palácio Silva Amado*¹⁸¹, ao Campo dos Mártires da Pátria.

¹⁷⁶ Emmanuel Correia, *Carlos Porfírio Cineasta*, (Lisboa: Edições Colibri, 2001).

¹⁷⁷ Emmanuel Correia, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷⁸ Francisco I. C. Lameira, *Faro, Edificações Notáveis*, 2.ª ed., Faro: Câmara Municipal de Faro, 2001, (1.ª ed. 1997), p. 21.

¹⁷⁹ Vide Anexos, I Documentos, fig IV.

¹⁸⁰ Jaime Artur de Castro Barrot, comerciante estabelecido em Faro, foi Vereador da Câmara Municipal de Faro, em 1896-98 e em 1908 e Presidente da mesma autarquia em 1923-25 e em 1926. Cfr. “Barrot, Jaime Artur de Castro”, *Radix – Ministério da Cultura*, Visitado: 25 Jun. 2012 <<http://radix.culturalg.pt/visualizar.html?id=4037>>.

¹⁸¹ Um deles rigorosamente datado de: 19/9/1899.

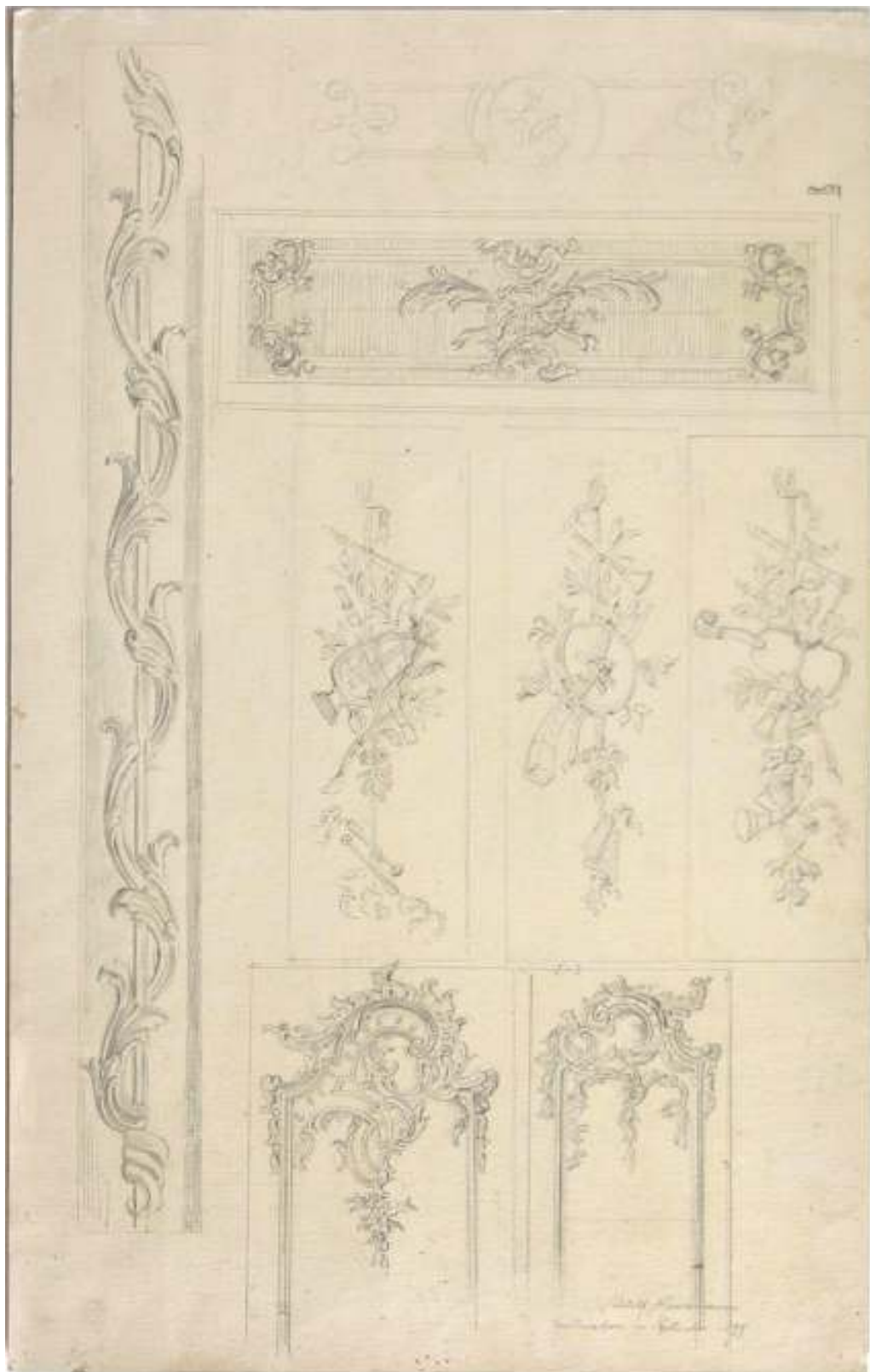


Fig. 40. A. Hausmann, *Estudos para os estuques da Escada Nobre do Palácio Silva Amado*, Setembro de 1899. Grafite sobre papel. 496 x 313 mm. Inv. n.º 330

3.3. A PRIMEIRA GRANDE GUERRA MUNDIAL

Em 28 de Julho de 1914 deflagrou o conflito conhecido por *1.ª Grande Guerra Mundial*, que opôs o bloco designado de *Potências Centrais* à *Tríplice Entente*, de que Portugal era aliado.

Adolf Hausmann, por ser cidadão estrangeiro oriundo de um dos três impérios que compunham as *Potências Centrais*, o Império Austro-Húngaro, recebeu ordem de expulsão do país. Esta decisão, ao abrigo do Artigo 1.º do Dec.-Lei, do Ministério das Finanças, n.º 2.355¹⁸², foi resultante da declaração de guerra da Alemanha a Portugal, em 16 de Março de 1916, e consequência da decisão de apresamento de todos os navios germânicos fundeados em águas portuguesas, solicitado pela Grã-Bretanha¹⁸³.

Sem querermos aqui alongar o assunto mas, com o intuito de ajudar a resolver uma polémica¹⁸⁴ que não foi ainda devidamente esclarecida, transcrevemos aqui um excerto de uma das cartas¹⁸⁵ de João Barbosa¹⁸⁶, Comissário de Polícia e Administrador do Concelho, dirigida a Carlos Lyster Franco, à data Diretor da *Escola Pedro Nunes*, e do jornal fareense, *O Herald*¹⁸⁷:

“... ”

A propósito vem referir-me á situação do professor Hausman. Ninguém o obrigou a sair do país; pelo contrario lhe foi dito que podia permanecer, esperando pela decisão do Ministro. Se saiu, foi porque m.to bem lhe aprouve. Disto não estava com certeza informado o Algarvio, porque senão não teria cometido uma pequena injustiça, que vai ferir quem superintende na fiscalização do decreto d’expulsão e que neste caso

¹⁸² Diário do Governo, I Série, n.º 89, de 23 de Abril de 1916.

¹⁸³ Portugal, *Discours de Mr. Affonso Costa, Président du Conseil, au sujet de la réquisition des bateaux allemands se trouvant dans les ports portugais (Extrait du compte-rendu de la séance à la Chambre des Députés, du 25 Février 1916)*, (Lisboa : Imprimerie Nationale de Lisbonne, 1916); Dec.-Lei n.º 491, da Presidência da República, D.G. I Série, n.º 47, de 12-03-1916 e Capítulo IV do Dec.-Lei n.º 2.350, Suplemento ao D.G. I Série, n.º 77, de 20 de Abril de 1916.

¹⁸⁴ Joaquim Manuel Vieira Rodrigues, *op. cit.* pp. 104-106.

¹⁸⁵ Publicadas na primeira página dos números de 4 e 11 de Junho de 1916, do jornal *O Herald*.

¹⁸⁶ Terceiranista de Medicina e Diretor do semanário republicano *A Voz do Sul*, fundado, em Silves, em 5 de Outubro de 1916, cfr. Capitão Vieira Branco, *Subsídios para a História da Imprensa Algarvia desde 1833 aos nossos dias*, Faro: Tipografia Caetano, 1938, p. 107; ver também José Carlos Vilhena Mesquita, *História da Imprensa do Algarve*, Faro: Comissão de Coordenação da Região do Algarve, 1988 e 1989.

¹⁸⁷ Semanário fareense de que Lyster Franco foi diretor, desde o n.º 300, de 24 de outubro de 1915, até ao n.º 396, de 26 de Agosto de 1917, último número que se publicou, cfr. Capitão Vieira Branco, *Sop. Cit.*, pp. 40, 41.

nenhuma culpa tem que o professor Hausman precipitasse uma resolução desnecessária.

...

João Barbosa,
Faro 30 / Maio – 916.”¹⁸⁸.

Cerca de seis meses mais tarde, no exílio, Adolf Hausmann escreveria uma carta ao seu colega e amigo Lyster Franco, cujo conteúdo justifica a indignação revelada por ambos:

“...

Meu caro colega tem concordar comigo, que eu fosse muitissimamente prejudicada pelo este acontecimento ate eu fosse aruinada para toda a minha vida, estes meus trabalhos fossem insubstituível, e não tinham nenhum valor para o comprador – senão só os moveis.

A casa tinha me sido fechada e sellada um dia e meio |sedo/ antes do termino estipulado pelo decreto, nem tive por isso tempo de fazer uma relação, o que eu em ella dejei, nem malas tive arranjadas para a viagem, tinha por roupas e malas para a rua e levava casa do Cumano para la arranjar e dejar la ate o dia seguinte para a sahida de Portugal.

Nem tive tempo de levar comigo requisitos como estojo Block pinceis tintas, trabalhos o fotografias d’elles ficou tudo em casa, o que me faz muita falta.

No dia 27 de Abril nem podia obter uma cama para dormir nas Hospedarias em Faro, e não tivesse sido a sorte de mi encontrar da noite as 11 horas um en allumno que me offereceu uma cama podia ter ido passear toda a noite.

...

Desejo muitas felicidades o seu
amigo e Collega

¹⁸⁸ Cfr. João Barbosa, *Carta escrita a Carlos Lyster Franco*, [Manuscrito], 1916, publicada no *Heraldo* e transcrita por Joaquim Manuel Vieira Rodrigues, *op. cit.* p. 104.

Adolf Hausmann

...

Madrid, em 14 de dezembro 1916.

... «189
...

Daqui podemos constatar a hostilidade sentida por Adolf Hausmann, não só por parte das autoridades portuguesas, que um dia e meio antes do prazo legalmente consentido, lhe selaram a residência impedindo-lhe o aceso, como também por parte da população civil farense, que discretamente lhe fechou as portas de suas casas.

Assim, se por um lado Hausmann não terá sido fisicamente colocado na fronteira, por outro, ter-se-á visto na contingência de, o mais rapidamente possível, abandonar o país, dando involuntariamente cumprimento ao citado decreto de expulsão dos súbditos de países aliados da Alemanha, residentes em território português, uma vez que, ao abrigo do Art. 6.º, tinha colocado um requerimento solicitando a permissão de residência¹⁹⁰.

Através da correspondência que manteve com Lyster Franco, ficamos a saber que após ter pernoitado de 27 para 28 de Abril, em casa de um aluno, na noite seguinte, ao sair de Vila Real de Santo António para Aiamonte Adolf Hausmann foi assaltado. Daí dirigiu-se a Huelva, onde terá permanecido durante cerca de cinco meses, seguindo depois para Madrid. Nesta viagem passa por Sevilha, onde é novamente assaltado, sendo-lhe furtado o relógio.

Da sua estadia em Madrid pouco foi possível apurar, havendo alguns indícios que aí terá leccionado no Liceu Alemão.

De acordo com o previsto no Art. 14º do citado Dec.-Lei 2.355¹⁹¹, e talvez por se considerar de “dispendiosa guarda”, foi promovida em hasta pública, a venda dos bens de Adolf Hausmann, a qual se realizou em 4 de Fevereiro de 1917.

Deste ato temos o testemunho de Lyster Franco, em duas cartas escritas a Hausmann:

¹⁸⁹ Cfr. Adolf Hausmann, *Carta escrita a Carlos Lyster Franco*, [Manuscrito], 1916.

¹⁹⁰ Vide nota 181.

¹⁹¹ Vide nota 181.

“Meu Caro Colega:

Recebi a sua presada carta, a que respondo:

No leilão judicial de todas as suas coisas, q nesta cidade se realizou, lecitei, por indicação do Sr. Paulo Cumano, que me disse saber q o colega faria nisso m.to gosto, um lote em q figuravam os retratos de sua mãe, de seu pai e um seu, pequeno, a lápis e vários outros trabalhos.

...

Aguardando a sua resposta, me, com estima

Colega com dedicação

Faro, 27-1-1921

Lyster Franco”

“Meu Caro Colega:

Em aditamento à minha carta de 27 de Jan.^o ultimo vou a diser-lhe que, por equivoco, mencionei o retrato de sua mãe como incluído no lote a que me referi, o que não sucedeu.

Tal retrato foi adquirido pelo Sr. Paulo Cumano e constituiu um dos ultimos lotes do seu leilão. Tendo-me o Sr. Cumano gentilmente entregado o referido retrato, juntei-o, depois, com as outras coisas.

Devo informa-lo de que o seu leilão foi mt.^o concorrido e sempre frequentado por pessoas de várias classes sociais. Tudo foi mt.^o disputado e foi, como lhe disse, completamente dividido. Os lótes, organizados á tôa, não permitiam escôlha na lecitação o que trouxe inconveniente a mim e ao Sr. Cumano, q não sabiamos o que adquirir. Ainda assim com bôas diligencias e dada a verba dos sessenta escudos de q dispunha, fiz o que foi possivel. Desejando a continuação da sua bôa saude, fico aguardando a sua resposta e sou, com estima

Seu Colega mt.^o Amigo

Faro, 3 de Fev. 1921. Lyster Franco”.

Após o armistício, Adolf Hausmann regressou a Portugal e, em meados de Agosto de 1920, encontrando-se em Lisboa a estabelecer contactos com Brito Camacho (1862-1934), exteriorizava a forte convicção de conseguir recuperar o lugar de docente em Faro, cargo que previa assumir ainda em Outubro desse ano¹⁹². No entanto, a partir de 1918, com a eleição de António José de Almeida, para o cargo de *Presidente da República*, foi-se delineando a fusão do *Partido Unionista*, liderado por Brito Camacho, com o *Partido Evolucionista*, resultando, em 1919, no *Partido Liberal Republicano*. Esta fusão tinha levado a que Brito Camacho se fosse afastando progressivamente da política e, em 1920, estava a preparar a sua transferência para Moçambique, onde iria exercer o cargo de *Alto Comissário da República*. Sem este precioso apoio, Adolf Hausmann viu goradas as suas pretensões e, em Janeiro do ano seguinte escreve estas linhas a Lyster Franco:

“ ...

A minha pretensão de ser outra vez colocado em Faro – ja não se realize – apesar de que o meu requ'rimento para a reintregação, tinha sido assignado pelo o Snr Presidente da Republica, – e o Snr Ministro me tinha dito de que eu sou colocado em Faro, tenho de Agradecer ao Snr Dr Britto Gamacho.

Mas o que tenho a fazer – só de ter paciência.

Desejando lhe saude e felicidades.

o seu amigo enfeliz

Adolf Hausmann.

Lisboa 16· Janeiro 1921.”¹⁹³.

Desiludido com a impossibilidade de voltar a leccionar em Portugal, A. Hausmann regressa à sua terra natal onde viria a falecer num hospício, em 13 de Fevereiro de 1929¹⁹⁴.

¹⁹² Cfr. Carta enviada a Carlos Lyster Franco, datada de 14-08-1920.

¹⁹³ Cfr. Carta enviada a Carlos Lyster Franco, datada de 16-01-1920.

¹⁹⁴ Výstava HABSBURSKÉ STOLETÍ, PRAHA Školství Hlavního Města Prahy, Visitado: 28 Jun. 2012,

PARTE II – ADOLF HAUSMANN – O DESENHO

1. O DESENHADOR EM VIENA E EM PORTUGAL

1.1. O ATELIER

Chegado a Portugal, em finais de 1889, os primeiros registos que temos da sua presença são paisagens, flores de árvores de fruto (macieira) e um belíssimo desenho do seu atelier, realizado em 1890 (fig. 41).



Fig. 41. A. Hausmann, *Atelier de Torres Novas*, 1890. Grafite sobre papel. 309 x 422 mm. Inv. n.º 277.

A representação dos ateliers de artistas surge tradicionalmente associada aos autorretratos. Geralmente aparece-os o artista, no ato de pintar, com os seus pinceis e a paleta, frente à obra que tem em mãos e algum outro elemento que desvende um pouco

do que será o seu espaço de trabalho.

Catharina van Hemessen (1528-depois de 1587), cujo autorretrato é considerado a primeira representação de um artista, em pose, sentado com o cavalete, para quebrar o fundo escuro no *Autorretrato com Cavalete* (1548), exposto no *Öffentliche Kunstsammlung* (Basileia), esboçou o que nos deixa adivinhar ser uma aduela, ou pé direito, em pedra¹⁹⁵. Cerca de cem anos mais tarde, Judith Leyster (1609-1660), no *Autorretrato* (c. 1630)¹⁹⁶, limitou-se a representar as costas da cadeira em que se encontra sentada e, Anders Zorn (1860-1920), em *Autorretrato com Modelo* (1896) também quase nada nos dá do que imaginamos ser o seu atelier¹⁹⁷. Friedrich Tischbein (1750-1812), em *Autorretrato com Cavalete* (1785)¹⁹⁸, representa-se sentado de perfil, a pintar e, em fundo, vemos a parede do atelier onde estão penduradas algumas pinturas, modelos de gesso e paletas. Já Edgar Degas (1834-1917), no *Retrato de Henri Michel-Lévy* (c. 1878), que se encontra em Lisboa, no *Museu Calouste Gulbenkian*, representou o pintor no centro de duas obras, tendo caído a seus pés o manequim que serviu de modelo a um desses quadros¹⁹⁹.

Rembrandt van Rijn (1606-1669), um dos artistas que mais se autorretratou, algumas informações deixou acerca dos seus locais de trabalho, percebendo-se que eram espaços onde existia o mínimo indispensável de objetos e utensílios destinados ao seu ofício. Na detalhada pintura *O Artista no Seu Atelier* (1628-29), mais conhecida por *O Cavalete*,²⁰⁰ o tratamento de pormenor reside nas superfícies da parede e do soalho, e o artista apenas representou um pintor com o pincel e pastas de desenhos, o cavalete com uma obra (provavelmente em execução), uma bancada para moer pigmentos e duas paletas penduradas na parede, revelando a intenção de transmitir um ambiente de isolamento onde o artista se confronta com a sua obra. Nos diversos desenhos à pena, com tinta e aguada castanha, que realizou por volta dos anos cinquenta, Rembrandt continua a transmitir esse ambiente intimista representando, ou o artista frente às janelas

¹⁹⁵ Julian Bell, *Five Hundred Self-Portraits*, (London-New York: Phaidon Press, 2006), p. 87.

¹⁹⁶ Hoje na *National Gallery of Art*, Washington (Julian Bell, *op. cit.*, p. 147).

¹⁹⁷ Julian Bell, *op. cit.*, p. 342.

¹⁹⁸ No *Schlossmuseum*, Weimar (Julian Bell, *op. cit.*, p. 246).

¹⁹⁹ “Retrato de Henri Michel-Lévy”. *Museu Calouste Gulbenkian*. Visited: 13 Abr. 2012. <<http://www.museu.gulbenkian.pt/obra.asp?num=420&nuc=a9&lang.>>

²⁰⁰ Em exposição no *Museum of Fine Arts, Boston*, “L’Autoportrait une vision de l’art de peindre”. *Le Web Pédagogique*. Visited: 14 Abr. 2012. <<http://lewebpedagogique.com/khagnehida/archives/4782.>>

que permitem a entrada de luz necessária à realização das obras²⁰¹, ou serenamente a retratar um velho²⁰², ou um casal, num retrato de grupo, enquanto dois aprendizes se ocupam das suas tarefas²⁰³, ou ainda, num desenho de um dos seus discípulos, o mestre e um grupo de alunos a realizarem um desenho de nu, a partir do natural, podendo ver-se, num vão da parede por detrás do modelo, três bustos em gesso destinados ao ensino do desenho de estátua²⁰⁴. São quatro desenhos realizados com uma grande liberdade gráfica, tendo o artista a preocupação de representar práticas de atelier e transmitir os ambientes que aí então se viviam.

Mais completas e pormenorizadas são as pinturas dos autorretratos de Job Berckheyde (1630-1693)²⁰⁵ e de Sir Godfrey Kneller (1646-1723)²⁰⁶, respectivamente de 1675 e c. 1670, que apesar de o ângulo de visão abranger apenas a zona onde os artistas se encontram a trabalhar, mostram as mesas de trabalho cobertas com um tecido, onde estão pousados alguns objetos, de diferentes materiais, que os artistas pretendem exibir mostrando os seus dotes e capacidade de representação do real. No primeiro caso aparece-nos um busto (em gesso?), uma garrafa de vidro, uma flauta de madeira, um cachimbo de cerâmica, um compasso metálico e vários livros, um deles com a capa dobrada talvez seja um *sketchbook*. Pendurados na parede atrás do pintor, um retrato a óleo, com uma moldura trabalhada e dourada e um violino com o respectivo arco. Kneller, mais modesto na variedade de objetos, representa em primeiro plano um globo terrestre e, em cima da mesa, apoiado numa caveira humana e num modelo de gesso do *Arqueiro Esfolado* de Houdon, está um livro aberto numa página com uma gravura representando uma figura que o artista supostamente está a copiar. Mais atrás uma cabeça também em gesso e a base de uma coluna.

Se analisarmos ainda o *Autorretrato* (1745)²⁰⁷ de Gerrit Bakhuizen (c. 1700-1760), verificamos que este, para além do cavalete com a pintura, *sketchbook* e pincéis, representa na parede por trás de si uma moldura que deve proteger um espelho e por cima uma caveira humana. O artista, na mão direita, segura uma flauta e na frente do

²⁰¹ *Ashmolean Museum*, Oxford.

²⁰² *Institut néerlandais*, Paris.

²⁰³ *Musée du Louvre*, Paris.

²⁰⁴ Neste desenho que se encontra em Darmstadt (Alemanha), no *Hessisches Landesmuseum*, foi também utilizado carvão e gis branco ("Rembrandt's pupils". *Het Rembrandthuis Museum*. Visited: 15 Abr. 2012. <<http://www.rembrandthuis.nl/index.php?item=152&lang=en>>).

²⁰⁵ *Uffizi*, Florença, Julian Bell, *op. cit.*, p. 173.

²⁰⁶ Coleção privada, Julian Bell, *op. cit.*, p. 182.

²⁰⁷ Rijksmuseum, Amsterdão, Julian Bell, *op. cit.*, p. 211.

cavalete observamos um violino. A caveira, símbolo da morte, aparece tradicionalmente nas *vanitas* (vaidades) e, os instrumentos musicais são “componentes convencionais das *vanitas*”²⁰⁸. Pela observação destas obras, de certo modo intimistas, concluímos que os seus autores para além de pretenderem mostrar o seu virtuosismo representativo, aproveitaram para associar à sua imagem, uma alegoria à fugacidade da vida.

Alargando o campo visual do atelier, vamos encontrar, entre outros, *O Connoisseur no Estúdio do Artista* (c. 1655-56)²⁰⁹, de Franz van Mieris (1635-1681), onde num espaço mais ou menos arrumado, o artista mostra-nos, pelo chão ou em cima de uma mesa, os tradicionais instrumentos de ciência e das artes, neste caso um globo terrestre, uma viola da gamba, um modelo de gesso, assim como os seus utensílios de pintura. Já Adrien van Ostade (1610-1685), em *O Pintor no Seu Estúdio* (1663)²¹⁰, representa um espaço e composição da pintura muito semelhante aos do estúdio de van Mieris, mas aqui está presente um certo caos que se observa em redor da zona onde o artista se encontra a realizar a sua obra, havendo inúmeros objetos e folhas de papel espalhados pelo chão. É esta desarrumação, associada a uma caveira de bovino pendurada na parede, perto da janela, junto a duas paletas e tendo por baixo uma tela virada para a parede, que nos levam também a interpretar esta pintura como uma *vanitas*. Curiosamente Tommaso Minardi (1787-1871), no *Autorretrato* (c. 1813)²¹¹, representa-se num quarto exíguo, situado num sótão, e que se percebe ser também o seu atelier. No chão, do lado esquerdo da pintura, junto a uma janela, encontramos os mesmos objetos presentes na pintura de van Mieris: a caveira de bovino, a paleta e uma tela virada. No lado oposto, em cima de uma mesa, e aparentemente a olhar para o artista, uma caveira humana.

Adolf Hausmann tinha chegado, havia poucos meses, a Portugal e nesta nova etapa da sua vida teve necessidade de fixar a imagem do seu local de trabalho, realizando um desenho que, pelo rigor e meticulosidade com que foi executado, não deixa qualquer dúvida de se tratar de um *desenho autónomo*.²¹² Através dele Hausmann

²⁰⁸ John Loughman, “Pieter Claesz (1596/1597-1660). Vanitas com Rapaz com Espinho (Spinario).” Peter Cherry et. al., *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa. Primeira Parte, Séculos XVII-XVIII*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010), p. 242.

²⁰⁹ *Gemäldegalerie*, Dresden, Julian Bell, *op. cit.*, p. 168.

²¹⁰ *Gemäldegalerie*, Dresden, Julian Bell, *op. cit.*, p. 178.

²¹¹ *Uffizi*, Florença, Julian Bell, *op. cit.*, p. 259.

²¹² Entendamos por *desenho autónomo*, aquele que é executado como objeto final, e não preparatório para outra obra como uma pintura ou escultura.

procurou mostrar a sua capacidade de representação do real e virtuosismo artístico como desenhador. É provável que também o tenha realizado com o intuito de, na primeira oportunidade, o mostrar aos seus parentes e amigos que deixou na terra natal e em Viena. Fácil de transportar, desconhecemos se de facto o chegou a levar em alguma das suas viagens de férias. Apesar disso, ficaram evidências da sua importância para o artista, que o teve exposto com um *passe-partout* com os cantos recortados, como o prova o amarelecimento do papel, observável na zona central do desenho, e resultante da exposição às radiações ultravioleta.

O *Atelier de Adolf Hausmann*, é um desenho realizado a grafite sobre papel velino, que nos dá uma visão do interior de uma sala com as paredes forradas de quadros e outros objetos. Na parede maior (no lado direito da página), quase a meio do desenho abre-se, para um corredor ou hall de passagem, uma porta de duas folhas, com bandeira. Nas paredes, até cerca de 60 cm do pé direito, existe um lambril, aparentemente apenas pintado e rematado por um perfil redondo (*bocel*). O forro do teto é em madeira e, a fazer o remate, existe uma larga sanca moldurada, com cerca de 40 cm de altura. No chão podemos observar alguns tapetes e o mobiliário é composto por um armário com livros, duas mesas, duas cadeiras, dois bancos, um cavalete de pintura com uma obra, e um estrado e um plinto que suportam uma reprodução em gesso de uma cabeça masculina. Pelo chão e em cima dos móveis observam-se diversos objetos. Em primeiro plano o artista esboçou um cão que, de costas voltadas para o observador, olha para a porta da qual acaba de entrar a correr um pequeno rato.

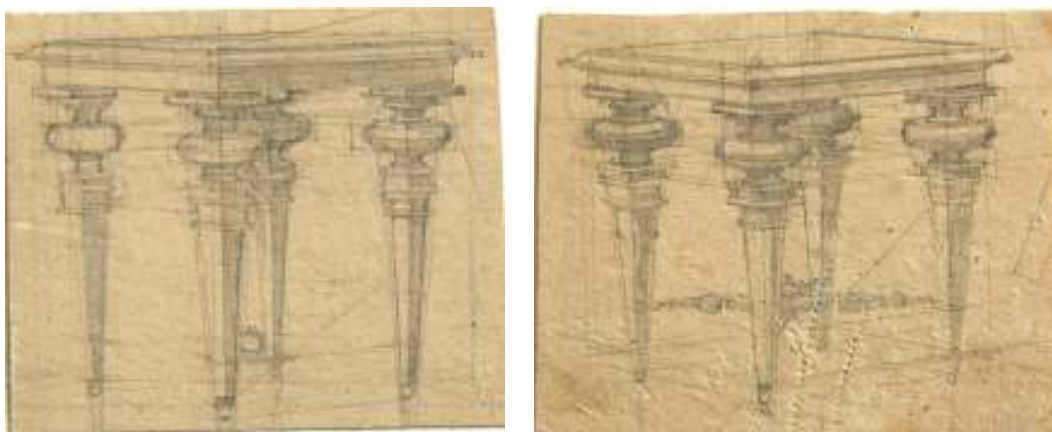
Pela delicadeza do traço percebemos que o artista utilizou grafites relativamente duras, mantendo os lápis sempre extremamente bem afiados, sendo o desenho todo construído com o auxílio de uma régua. O espaço foi estruturado perspetivamente de forma a colocar, sem margem para erro, cada objecto no local pretendido. Hausmann realizou um primeiro estudo, no próprio verso do desenho, permitindo-nos hoje observar, não só que alguns dos processos básicos da perspetiva foram utilizados (linha do horizonte, escala ilusória, redução dos objetos, emprego das diagonais, perspetiva do cubo, perspetiva do círculo)²¹³, como também que, desde a ideia inicial até ao desenho final, houve algumas alterações, quer na localização do mobiliário, quer na disposição e na escolha dos objetos colocados nas paredes, particularmente observáveis

²¹³ Armand Cassagne, *Traité Pratique de Perspective Appliquée au Dessin Artistique et Industriel*, (Paris: Librairie Classique de Ch. Fouraut et Fils, 1884).

no lado direito do desenho.

Treze outros desenhos representando alguns dos objetos isolados (figs. 42 a 69), ou em pequenos grupos (fig. 64), reforçam a ideia de que o desenho final foi sendo cuidadosamente ensaiado e construído. O facto de alguns estarem desenhados nas costas de outros, e posteriormente cortados, leva a crer que Adolf Hausmann os ia utilizando, passo-a-passo, para ter uma melhor percepção da composição de forma a conseguir chegar ao resultado pretendido.

Com efeito, observamos neste desenho, e também adiante noutros exemplos, que Hausmann ia executando ensaios, de partes ou mesmo da totalidade das suas composições, por vezes apenas com pequeníssimas diferenças, podendo por exemplo, verificar-se nos dois desenhos do banco (figs. 42 e 43), que o ângulo de visão e a largura das pernas foram ligeiramente alterados. Um aspecto curioso destes estudos preparatórios, é o facto de terem sido realizados com todo o cuidado e detalhe, o que se observa na meticulosa geometrização da estrutura e na colocação de sombras própria e projetada.



Figs. 42 e 43. A. Hausmann, *Bancos*, c. 1890. Estudos para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 55 x 65mm, Inv.n.º 264 e 61 x 76 mm. Inv. n.º 265.

Passando a uma descrição detalhada, percebemos que a totalidade das obras visíveis terá sido realizada ainda em Viena. Tal facto não é para estranhar pois, como se viu, este espaço foi certamente o primeiro que o artista teve fora do seu país e longe daqueles com quem tinha laços afectivos. Funcionando como um local de memória, Hausmann procurou exhibir objetos que o fizessem sentir mais perto de “casa”. Neste caso as pinturas, e outras obras, mais importantes que trouxera de Viena. Na parede da

esquerda, que pela forma como está organizada poderemos considerar a parede nobre do compartimento, vemos em posição de destaque, no centro da composição decorativa, o *Autorretrato do Artista* (figs. 44 e 45), ladeado pelo *Retrato da Mãe* e pelo *Retrato do Pai* (todos pintados a óleo, durante a sua passagem pela Academia de Belas-Artes de Viena)²¹⁴.



Figs. 44 e 45. A. Hausmann, *Autorretrato*, 1888. Óleo sobre tela. 520 x 400 mm. Inv. n.º CLF/3/PAH; A. Hausmann, *Autorretrato*, c. 1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 48 x 37 mm. Inv. n.º 269.

Do seu retrato, e do da sua mãe, temos ensaios, com pequenas variações na sombra, percebendo-se pela sombra na parte superior da moldura que o estudo do retrato da mãe (fig. 48) foi certamente realizado com uma fonte de luz colocada sobre a mesa.

²¹⁴ Estes retratos a óleo pertencem à coleção agora em estudo.



Figs. 46 a 48. A. Hausmann, *Retrato do Pai e Retrato da Mãe* 1886. Óleo sobre tela. 575 X 445 mm e 575 x 445 mm. Invs. n.º CLF/1/PAH e n.º CLF/2/PAH; A. Hausmann, *Retrato da Mãe*, c. 1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 42 x 30 mm. Inv. n.º 268.

O *Autorretrato*, colocado em posição central sobre uma cortina que esconde uma janela de bandeira para iluminação de um corredor ou quarto interior, está ladeado por dois objetos circulares brancos, que poderão ser dois pratos ou dois modelos de gesso para estudo. Por cima tem o que parece ser um prato ou um *tondo*, realizado a partir de um retrato feminino a carvão, aclarado com branco (fig. 49), certamente trabalho académico. É um lindíssimo desenho cuidadosamente realizado, representando uma mulher, com a cabeça e o busto cobertos por uma mantilha de organza (ou outro tecido semelhante) , ostentando justo ao pescoço um colar com duas voltas de pérolas, e de cada lado da cabeça, surgem por trás dois tufos de folhas de loureiro. Na sua execução foram utilizados, carvão, esfuminho, lápis branco e lápis negro, de forma a conseguir os efeitos de transparência do véu e brilho das pérolas do colar e no rosto e peito da retratada.



Fig. 49. A. Hausmann, *Retrato Feminino com Mantilha e Folhas de Louro*, sd. Carvão, esfuminho, lápis branco e lápis negro, sobre papel. Ø 410 mm. Inv. n.º 93.

Por baixo uma peça redonda com uma moldura recortada suscita algumas dúvidas mas, a sombra representada no interior, sugere tratar-se de uma peça côncava o que nos leva a pensar tratar-se de um prato²¹⁵. O tema desta peça é um histórico *Retrato Masculino de Perfil à Direita, com Armadura do Séc. XVII*. Foi um trabalho realizado com base num desenho escolar²¹⁶ (fig. 50), e para o desenho do atelier foram executados dois estudos preparatórios (fig. 51), com ligeiras diferenças na implantação da figura e na definição das sombras.

²¹⁵ Existe um desenho de uma travessa, emoldurado, neste caso, com um *passé-partout* recortado de forma semelhante.

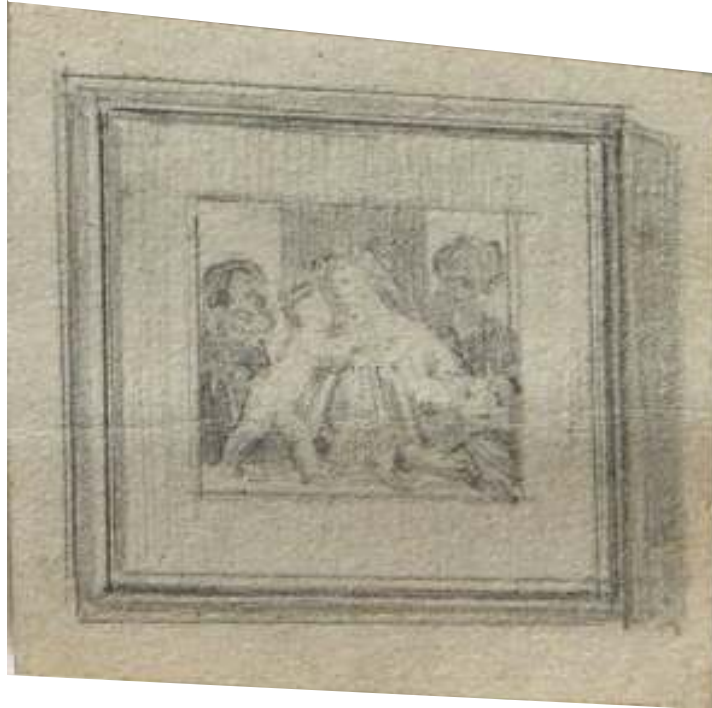
²¹⁶ N.º Inv. 83. Desenho a lápis negro e lápis branco, sobre papel cinzento. Ø 34,5 cm.



Figs. 50 e 51. A. Hausmann, *Retrato Masculino de Perfil à Direita, com Armadura do Séc. XVII*, sd. Lápis negro e lápis branco, sobre papel. Ø 345 mm. Inv. n.º 83; A. Hausmann, *Retrato Masculino de Perfil à Direita, com Armadura do Séc XVII*, c. 1890. Três estudos para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 70 x 99 mm, Inv. n.º 266 e 45 x 40 mm. Inv. n.º 267.

De cada lado, entre o *Autorretrato de Hausmann*, o *Retrato do Pai* e o *Retrato da Mãe*, estão pendurados dois objetos circulares pouco definidos que supomos serem dois baixos-relevos. Por baixo do *Retrato do Pai* está uma moldura estreita quadrada, provavelmente envidraçada e contendo um desenho indefinido composto por cinco círculos colocados em aspa e, entre eles, sobre as medianas estão quatro retângulos em cruz. O desenho desta peça não foi terminado, não estando bem definida a travessa inferior da moldura nem o interior das figuras geométricas. Sem querer avançar com grandes conjeturas, podemos supor que se trataria de um projeto de decoração para um teto.

No lado oposto, por baixo do retrato da mãe, emoldurado com *passe-partout*, está um desenho da *Madonna das Cerejas* de Ticiano, obra que se encontra no Kunsthistorisches de Viena, e que deve ter sido usada como exercício de cópia do antigo. Deste elemento existe também um estudo realizado sob o seu autorretrato (fig. 53). Um aspecto curioso é que, aparentemente, S. Zacarias parece ter sido representado simetricamente em relação à pintura original e à representação final, no desenho em análise.



Figs. 52 e 53. Ticiano Vecelli, *Virgem das Cerejas*, c. 1516. Oleo sobre . 810 x 995 mm. Viena, Kunsthistorisches Museum; A. Hausmann, *Virgem das Cerejas (cópia de Ticiano)*, c. 1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 36 x 37 mm. Inv. n.º 270.

Ladeando o Guerreiro vemos duas molduras rectangulares contendo, a da esquerda, um desenho de anatomia representando um crânio humano, visto de frente e apoiado numa caixa (estojo de compasso?), que corresponde ao desenho inv.º n.º 2, assinado e datado de 1880 (fig. 54). Neste desenho, assim como no que se encontra à sua esquerda (projeto de decoração de tecto), são ainda visíveis as diagonais utilizadas na sua realização. O desenho da direita, circular, deve ser um dos muitos estudos de alegorias aguareladas que Adolf Hausmann realizou.



Fig. 54. A. Hausmann, *Crânio*, 1880. Grafite, sobre papel. 130 x 107 mm. Inv. n.º 2.

À direita de tudo, junto ao canto, encontra-se um *Retrato de Homem com Barbas, Virado de Perfil, à Esquerda* (fig. 56). Por baixo da *Madonna das Cerejas*, encontra-se uma pequena moldura oval, trabalhada, mas mais não se consegue identificar.



Figs. 55 e 56. A. Hausmann, *Retrato de Senhora com Chapéu e Retrato de Homem com Barbas, Virado de Perfil, à Esquerda*, sd. Óleo sobre cartão. 400 x 290 mm e 400 x 300 mm. Invs. n.º CLF/5/PAH e CLF/4/PAH.

Passando à outra parede, no pano compreendido entre o canto e a ombreira da porta, vemos em posição de destaque uma cópia do *Retrato de uma Senhora* de Gaspard de Crayer (1584-1669)²¹⁷, que se encontra na Academia de Belas-Artes de Viena (fig. 57). O estudo preparatório (fig. 58), é muito semelhante ao desenho final. Por cima deste está o *Retrato de Senhora com Chapéu* (fig. 55), semelhante nos materiais (óleo sobre cartão) ao *Retrato de Homem com Barbas, Virado de Perfil, à Esquerda* que lhe está próximo, na outra parede (fig. 56). Em baixo, mais uma moldura com o interior por definir mas que se adivinha ser um desenho. Ao lado deste, e encostado à ombreira da porta, um espelho onde se percebem estar refletidos os cantos de três molduras. A localização deste espelho, escostado e ligeiramente acima das medianas verticais horizontal do desenho, é muito curiosa, pois assemelha-se à colocação do espelho que reflete a imagem dos Reis de Espanha, na pintura de Diego Velázquez (1599-1660), *Las Meninas* (1656)²¹⁸, que se admite representar o atelier do artista, localizando-se também à esquerda do eixo vertical, mas neste caso, por baixo do eixo horizontal da pintura. Por baixo do espelho outra pequena moldura oval também com uma imagem não identificável.

²¹⁷ A cópia de Hausmann, que se encontra em Portugal (em Lisboa), numa coleção particular, é 10 cm mais pequena que o original, medindo o original 825 mm x 640 mm e o de Hausmann 720 mm x 545 mm.

²¹⁸ Que se encontra em Madrid, no Museu do Prado.



Figs. 57 e 58. Gaspard de Crayer, *Retrato de uma Senhora*, c. 1620. Óleo sobre tela. 82,5 x 64 cm. Akademie der Bildenden Künste; A. Hausmann, *Retrato de uma Senhora (cópia de Gaspard de Crayer)*, c.1890. Estudo para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 36 x 24 mm. Inv. n.º 274.

Como já se referiu nesta parede abre-se o vão de uma porta e aplicado na bandeira, também coberta por um tecido para vedar a passagem de luz, está o que supomos ser também uma pintura, e que reproduz um desenho de um *Retrato de Homem com Barbas e Chapéu, Virado de Perfil à Direita* (fig. 59)²¹⁹. Pendurado na ombreira esquerda existe algo que não se consegue identificar e, na direita, uma cabaça de peregrino. Na folha esquerda da porta, que se encontra entreaberta²²⁰, está fixada a meia altura da almofada superior uma imagem retangular oblonga que não conseguimos identificar mas supomos ser um desenho com uma vista panorâmica, semelhante aos de Torres Novas, atrás referidos. Através do vão da porta vê-se, magistralmente representado, um feixe de luz que atravessa o corredor na diagonal, nitidamente vindo de uma janela de bandeira, e na parede fronteira do corredor, existe outra porta, certamente de acesso a outro compartimento da casa.

²¹⁹ Deste desenho, que era um modelo usado na Escola de Viena, existe também um estudo preparatório que o artista abandonou.

²²⁰ Estranhamente, contra o que é habitual, estas portas abrem para o exterior do compartimento.



Fig. 59. A. Hausmann, *Retrato Masculino de Perfil, com Chapéu*, sd. Lápis negro e lápis branco, sobre papel. 543 x 382 mm. Inv. n.º 90.

Na restante parede encontra-se, sobre uma cortina que cobre outra janela de bandeira, destinada a iluminar o compartimento para onde dá a porta, está uma pintura que foi resultante de um grande projeto do artista e que representa *Édipo em Colono*: “... ANTÍGONA - Repousa os teus membros cansados sobre esta pedra rude. Pois já fizeste uma jornada longa para um velho. ÉDIPO - Senta-me agora e vela por este cego. ...”²²¹. Desconhecendo o paradeiro deste trabalho, apenas sabemos da existência de uma cópia realizada por Carlos Lyster Franco²²². Também deste pormenor existem dois estudos (figs. 60 e 61), um deles “mutilado” por se encontrar no verso de outro desenho a que Hausmann deu maior importância. Encontrando aqui pequeníssimas correções entre os desenhos, observamos Antígona de pé, olha para o lado esquerdo da composição e ligeiramente para baixo. Tem um manto a cobri-la e o braço direito, descoberto, atravessa-se pela frente do corpo e a mão segura a mão direita do pai que se encontra sentado a seu lado. Este, no lado direito da composição, também com o corpo coberto por um manto, segura com a mão esquerda uma vara e olha vagamente em frente e para cima.

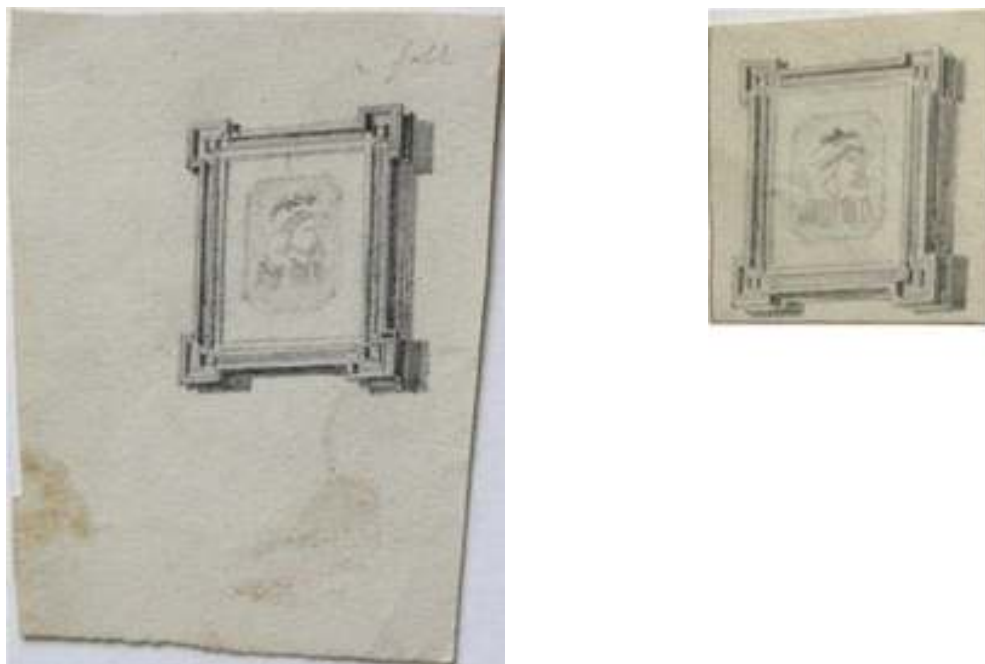


Figs. 60 e 61. A. Hausmann, *Édipo em Colono*, c. 1891. Estudos para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 44 x 40 mm, Inv. n.º 272v e 78 x 62 mm; Inv. n.º 271.

²²¹ Sófocles, *Édipo em Colono*, (Coimbra: Minerva, 1996), p. 34.

²²² A convicção de que se trata de um projeto importante para Hausmann resulta dos seguintes aspectos: 1.º A relevância que o artista deu à pintura nas representações do atelier – neste desenho colocou-a num local nobre da parede, em contraposição com o seu próprio autorretrato e, nos outros dois desenhos (realizados três anos depois) colocou-a em primeiro plano como se fosse uma obra em ainda em execução; 2.º É talvez o projeto que possui maior número e diversidade de desenhos preparatórios que o autor arquivou. 3.º Certamente foi a importância que lhe atribuíra, e o orgulho e entusiasmo que transmitia, que levaram Lyster Franco, quando tomou posse desta coleção, a fazer a cópia a óleo aqui referida.

Colocado por cima do quadro referido, vê-se uma obra da qual o autor nenhuma informação nos deixou. É uma peça rectangular, com os cantos cortados e colocada na horizontal. Por comparação com um dos outros desenhos do atelier, de 1894 (inv. n.º 263), onde por cima da porta surge um *egicrânio* (ou *bucrânio*) com um formato muito semelhante e com uma aguarela de *egicrânio* que tem uma dimensão, igualmente semelhante (inv. n.º 234), avançamos com a possibilidade de se tratar de uma peça destas que aqui ia ser representada.



Figs. 62 e 63. A. Hausmann, *Retrato de Menina* (aguarela de Hübner), c.1890. Estudos para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 85 x 64 mm, Inv.n.º 273 e 44 x 40 mm, Inv. n.º 272.

À esquerda, no espaço entre a bandeira e a porta vê-mos uma moldura rectangular com os cantos salientes cujo interior também ficou por definir. Neste caso sabemos o que Hausmann tinha para representar nesta moldura pois também nos deixou dois estudos onde se pode constatar que aqui estava emoldurado o *Retrato de Menina* de Hübner (figs. 62 e 63)²²³. Por cima deste mais um prato ou um modelo de gesso. Por baixo, a zona de parede mais alterada entre o desenho inicial e o final, está uma moldura rectangular oblonga, inicialmente colocada mais acima, cujo motivo também não foi

²²³ Quando pela primeira vez tomámos contato com esta moldura, já aqui estava emoldurado o *Retrato de Homem com Barba*, de Gustav Klimt.

representado. Logo abaixo, a curta distância, uma prateleira com alguns objetos, um dos quais aparenta ser uma miniatura de barco com os seus mastros e, por baixo da prateleira, uma peça circular também não identificável. Inicialmente Hausmann tinha representado a moldura oblonga mais acima e, no lugar desta e da prateleira, estavam o que supomos serem três molduras.

Como mobiliário vê-se, encostado a meio da parede do lado esquerdo um arquibanco sobre o qual estão, o que nos parece ser, um livro de grandes dimensões sobre o qual pousa um crânio humano²²⁴ e, por trás destes, na vertical, uma pasta de desenhos. Defronte do arquibanco está uma secretária inglesa vitoriana e virada para a mesa uma cadeira. À esquerda da mesa e mais próximo do observador está uma cadeira de sola, modelo português da segunda metade do século XVII²²⁵, provavelmente em madeira de castanho, com espaldar alto, assento e costas de couro, preso com pregaria grossa. Tem pernas e travessas torneadas, e testeira entalhada. Sobre ela e apoiado no espaldar vê-se um livro, ou álbum de fotografias aparentemente com as costas voltadas para o observador, que se percebe ter ali sido propositadamente colocado para ser representado, mas que não foi possível identificar.

No lado oposto, junto ao canto da sala, existe um estrado sobre o qual está um plinto, com a base e o topo rematados por uma moldura, com um modelo de gesso. Trata-se de uma cópia da *Cabeça de Aulus Vitellius*²²⁶ (15-69) (fig. 65), cujo original se encontra em Roma, no *Museu Capitolino*. Por trás da cabeça um retângulo branco, para servir de fundo e que nos parece estar pousado sobre uma prateleira de canto fixa à parede. Ao lado da cabeça e pousado em cima do plinto, está um pequeno frasco de tinta. Em cima do estrado encontra-se outro frasco de tinta e, encostado ao plinto, uma tela (?). Deste lado da sala Adolf Hausmann realizou dois estudos parciais. Um primeiro que conseguimos descortinar no verso dos desenhos inv. n.º 269 e 270, que tem dois estudos da mesa e um da cadeira que está na sua frente, e outro (fig. 64), onde colocou a cadeira de sola (com apontamentos das dimensões), a secretária, o quadro com a cabeça de Guerreiro e o busto com o plinto, o estrado e o “ecrã” de fundo, registando por cima a linha que marca o canto, com uma sombra definidora da luz que incide em cada

²²⁴ É de salientar que este crânio está colocado imediatamente abaixo do desenho já descrito.

²²⁵ Maria João Espírito Santo Bustorff Silva, coord., *Guia Museu. Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas*, (Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001), p. 226.

²²⁶ Vulgarmente designada por *Cabeça de Vitelio*.

parede. À primeira vista este estudo foi respeitado no desenho final, pois o artista não alterou a posição das peças nem mesmo modificou as sombras. No entanto, um olhar mais atento revela ligeiras alterações na dimensão e marcação da pregaria da cadeira, assim como não desenhou a peça de remate, no lado direito das costas da cadeira, e que se ia sobrepor à moldura do desenho do crânio. O Plinto foi também intencionalmente alterado, reduzindo a sua largura de forma a ficar mais “elegante”, e não representando o filete que, no estudo, decora as faces. Mais à direita, ao lado do estrado e encostados à parede, uma régua ou uma vara e ao lado umas folhas de cartolina ou uma pasta de desenhos.



Figs. 64 e 65. A. Hausmann, *Estudo para o Desenho do Atelier de Torres Novas*, c.1890. Grafite sobre papel. 190 x 254 mm. Inv. n.º 276; Anónimo. *Retrato de Vitélio*, c. 69 d.C. Mármore. Roma., Museu Capitolino.

No centro do desenho não existe mobiliário e, no lado direito, vamos encontrar, encostado à parede, por baixo do *Édipo*, um armário roupeiro de duas portas, com gavetas por baixo e, encontrando-se a porta do lado direito entreaberta, verificamos que está repleto de livros. Por cima do armário à esquerda inclinada e encostada à parede, uma pasta de desenhos(?), ao centro, pelo formato oblongo e estar emoldurado, um desenho ou gravura e à direita uma pequena terrina ou taça coberta. Na frente do desenho e meio encoberta por um cavalete, uma pequena moldura de retrato que

também não deixa adivinhar o que conteria.

Na frente do armário está o referido cavalete de pintura que exhibe um *tondo*, e pela frente um pequeno quadrado de papel, possivelmente com um estudo preparatório, e um trapo. No *tondo* reconhecemos facilmente a composição do desenho alegórico inventariado com o n.º 192 (fig. 66) e que representa *O Amor*. É simbolizado por uma figura feminina de frente, flutuante e com um tecido transparente preso à cintura – *Vénus*.²²⁷ Os braços estão levantados, à altura dos ombros. O braço direito está dobrado e a mão quase que toca no rosto. O esquerdo está estendido e a mão dirige-se para um anjinho alado que, na sua frente, também lhe estende uma mão. À volta esvoaçam outros cinco anjinhos (*Amores*), um dos quais, por baixo de si, toca uma pandeireta. Este desenho está cortado em “L” invertido, provavelmente por se destinar a enquadrar outra composição, à semelhança do que era usual em publicações da época.

Esta figura feminina, flutuante e rodeada por *Amores*, imagem muito frequente em alegorias, uma vez que são figuras divinizadas, foi curiosamente representada numa pose muito semelhante à que Gustav Klimt, alguns anos mais tarde, iria escolher para *O Sofrimento*, no painel atrás referido, *A Medicina* (fig. 67)²²⁸, e também à da figura feminina que aparece nos desenhos preparatórios para a *Alegoria à Escultura*, de 1889, onde a mulher nua, de frente, também tem o braço direito fletido com a mão próximo do rosto, e o esquerdo elevado e estendido²²⁹.

²²⁷ Não podemos deixar de remeter para as *Vénus de Milo* e *Vénus de Arles*.

²²⁸ Desenho publicado por: Gilles Néret, *Gustav Klimt, 1862-1918*, (Köln: Benedikt Taschen, 1994), p. 20, 94.

²²⁹ Rainer Metzger, *op. cit.*, p. 25 e Colin B. Bailey, *op. cit.*, p. 165.



Figs. 66 e 67. Adolf Hausmann, *O Amor*, sd. Grafite sobre papel. 421 x 272 mm. Inv. n.º 192; Gustav Klimt, dois estudos de *Nu em Pé*, para o painel *A Medicina*, 1897/98. Grafite sobre papel. 382 x 279 mm. Museu Albertina (Viena).

Na frente do cavalete está o já referido banco onde o artista se sentava para trabalhar, peça quadrada com uma cruzeta de reforço a unir as pernas (figs. 42 e 43).

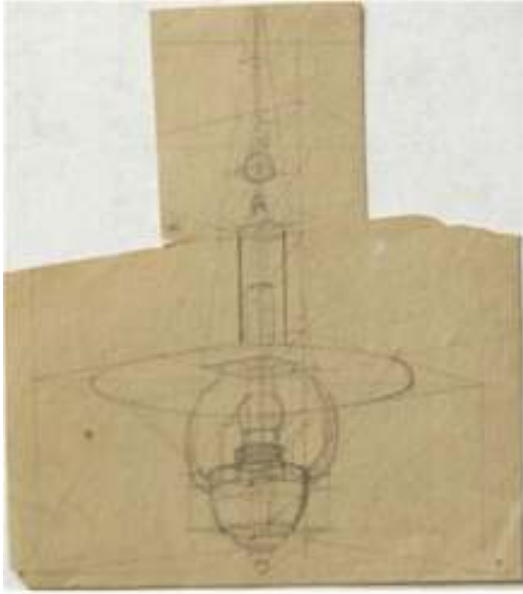
À direita do cavalete, e num plano mais próximo, está colocada uma mesa de apoio, redonda e de pé central, sobre a qual encontra-se, ao centro um pote de cerâmica com tampa, percebendo-se na superfície escura que seria decorado com figuras. Por trás deste e inclinado para o cavalete, uma peça que poderá ser um bloco de apontamentos com mais um estudo para o *tondo* e, um pouco à esquerda um frasco, possivelmente com solvente de tinta. No chão e encostado à perna da mesa, outro *tondo*, sem se perceber se já tem alguma composição.

No chão estão colocados três tapetes, um à entrada da porta, outro sob a secretaria, vem até quase ao centro da sala e, um terceiro, colocado na diagonal, encontra-se por baixo do cavalete e banco, de forma a tornar aquela zona mais confortável e certamente também para proteger o chão de salpicos de tinta.

Em primeiro plano, espalhados pelo chão, alguns objetos e utensílios de desenho e pintura como uma caixa de tintas com alguns pinceis, um pote, duas pequenas caixas (?), uma régua “T”, um *tento* (para apoio na pintura) e um fole de ferreiro. Como vimos atrás, aqui encontra-se um cão esboçado e quase impercetível (à semelhança de outros animais que aparecem em primeiro plano em mais desenhos de Hausmann), e à sua esquerda uma tijela provavelmente com água.

Ainda em primeiro plano, pendurado no teto um candeeiro de petróleo para o qual também se conhecem dois estudos preparatórios (inv. n.º 266v-267v e 275, figs. 68 e 69). No primeiro, onde se podem observar todas as linhas auxiliares da construção perspética, o objeto foi quase integralmente desenhado mas apenas com as linhas que definem os contornos e estrutura, e observamos ainda a inclusão de alguns acertos na forma e dimensões. No outro, aparentemente completo, verificamos algumas correções estruturais, bem visíveis, por exemplo, na dimensão do arame que segura o receptáculo do combustível, apoia o abajur e prende a peça de suspensão, verificamos que as superfícies foram cuidadosamente trabalhadas com valores lumínicos de forma transmitir não só uma noção exata da volumetria do candeeiro, como também dos pormenores e tipo de material de que é feito. Apesar disso, são ainda observáveis algumas modificações incluídas no desenho final, como podemos verificar nas proporções da chaminé de vidro e no ângulo do arame atrás referido.

Por baixo da perna mais à esquerda do banco que está frente ao cavalete, encontra-se a assinatura: *Ad. Hausmann 1890*. A colocação da assinatura, muito ao centro do desenho, e a zona central amarelecida pela exposição aos agentes atmosféricos, denunciando a colocação de um *passe-partout* com os cantos recortados e cobrindo uma parte significativa do desenho, são fontes seguras de este desenho ter sido assumido pelo seu autor como obra final.



Figs. 68 e 69. A. Hausmann, *Candeeiro*, c.1890. Estudos para o desenho do *Atelier de Torres Novas*. Grafite sobre papel. 45 x 40 mm, Inv. n.º 267v; 70 x 99 mm, Inv. n.º 266v e 142 x 79 mm. Inv. n.º 275.

Cinco anos após ter ido para Torres Novas, em 1894, Adolf Hausmann assinou novo contrato para leccionar, agora em Tomar. Provavelmente considerando a possibilidade de transferir a sua residência para esta nova cidade, e com o objetivo de perpetuar, de forma mais sólida, a memória da sua passagem por Torres Novas, Adolf Hausmann realizou dois desenhos, ambos incompletos, que de uma forma muito curiosa nos informam acerca do aspeto do seu último atelier nessa cidade (figs. 70 e 75). São desenhos preparatórios e desconhecemos se chegou a realizar um definitivo, ou mesmo se serviram de base a uma pintura.

O Desenho inv. n.º 263 (fig. 70), foi realizado a grafite sobre papel velino branco e, desta vez, Hausmann enquadrou a imagem na vertical e dentro de quatro linhas que definem uma margem até aos limites da página. Fechando o ângulo de visão, apresentamos um recanto de trabalho mais aconchegado e até relativamente exíguo, onde, pela posição do candeeiro de teto (o mesmo do outro desenho do atelier), percebemos estar a observar apenas cerca de um quarto do compartimento, deixando em aberto como estaria equipada a outra parte.



Fig. 70. A. Hausmann, *Atelier de Torres Novas*, 1894. Grafite sobre papel. 577 x 457 mm, Inv. n.º 263.

Este é um desenho cuidado, mas onde não houve a preocupação do rigor na utilização da perspetiva, sendo aqui quase só utilizadas as linhas de contorno e apenas alguns dos objetos e peças de mobiliário, têm as superfícies modeladas, de forma a melhor entendermos a sua volumetria. Em primeiro plano, esboçada do lado esquerdo,

apresenta-se-nos uma tela que deixa ver à transparência a perna esquerda de um cavalete, e o canto de uma tela nele colocada. É um *cavalete de atelier*, claramente mais ligeiro que o do desenho n.º 277. A obra que se encontra exposta, como se estivesse em fase de trabalho, é a já descrita pintura, *Édipo em Colono*, que aqui também aparece emoldurada, provavelmente colocada numa parede não visível, e que o artista a colocou aqui para mais uma vez a mostrar.

No chão, pela frente do cavalete, aparece do lado esquerdo uma caixa ou caixote e, ao seu lado uma cadeira rabo de bacalhau, que servia para o artista se sentar enquanto trabalhava. Esta cadeira apresenta a marcação detalhada das dimensões das diferentes partes, sendo uma das poucas peças onde foram utilizados valores lumínicos para modelar as superfícies e onde foi representada a sombra projetada.

No lado direito está um cavalete de campo, que expõe uma obra ainda por definir, deixando ver por trás uma cortina que resguarda uma porta. Por baixo, inclinada no chão, outra obra nas mesmas condições e a sombra projetada da perna do cavalete.

Ao fundo, na parede em frente, uma estante de parede com três prateleiras onde estão colocados diversos objetos, nomeadamente frascos e pequenas molduras. Na prateleira de cima, uma série livros colocados na vertical e, no lado direito, na horizontal. Ao centro, mais uma pequena moldura com uma imagem circular, também impercetível.

Por cima, emoldurado e enquadrado dentro de um *passe-partout* elíptico, um retrato feminino ao qual Adolf Hausmann deu grande destaque colocando-o na frente de um arranjo floral com folhas de palmeira, bem ao gosto romântico e corrente, no século XIX, em ateliers e exposições de arte. Um exemplo certamente marcante, pelo menos para os artistas que se formaram em Viena, era o atelier de Hans Makart²³⁰, que para além de uma panóplia de objetos que usava na composição das suas pinturas, era decorado com folhas de diversas espécies de palmeiras, conferindo-lhe um ar exótico. A utilização destas folhas tinha também um carácter simbólico uma vez que na Bíblia ela é utilizada como sinal de prosperidade, de sabedoria, e de beleza. Nos cortejos dos cônsules romanos vencedores, os seus ramos eram levados como sinal de vitória (*Niké* aparece frequentemente representada tendo nas mãos uma folha de palmeira²³¹) e após a época das perseguições aos cristãos a palmeira passou a ser utilizada como sinal de

²³⁰ Vide figs. 71 e 72.

²³¹ Como por exemplo nas ruínas de Éfeso.

martírio e da vitória da fé²³². Por cima da moldura e, no meio das folhas, aparece-nos um objeto que parece uma cabaça²³³.



Fig. 71. Hans Makart, *Atelier do Artista*, c. 1880.

Por baixo e do lado direito da estante, penduradas na parede, encontram-se algumas peças das quais identificamos um retrato feminino e a moldura com a aguarela de Hübner, aqui envolta num tecido que lhe confere maior dignidade e um prato. No chão existe um banco ou arca, sobre o qual estão alguns objetos e mais algumas obras, vendo-se também, no lado direito, uma tela também pousada no chão e encostada ao banco. No canto está uma pequena mesa trípode (*guéridon* estilo *Louis Philippe*) com a perna central em forma de balaústre, protegida por um *pano de mesa* com uma franja comprida e sobre a mesa mais um retrato feminino, enquadrado por um círculo de flores. Na sua frente, uma terrina, provavelmente a mesma que aparecia anteriormente sobre o armário com livros. Por baixo da mesa uma tijela semelhante à do desenho n.º 277, e que supomos conter água, para dar de beber a um cão.

²³² Hans Biedermann, *Dicionário Ilustrado de Símbolos*, (São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993).

²³³ No desenho n.º 262 (fig. 75), vemos neste local o que parece ser uma janela de bandeira oval.



Fig. 72. Rudolf von Alt (1812-1905), *O Estúdio de Makart*, aguarela, 1885.

Na parede da direita vemos, em primeiro plano uma porta com a bandeira oval, aparentemente sem vidro e da qual pende um reposteiro representado com linha e mancha de grafite definindo as pregas do drapeado. Na ombreira do lado esquerdo, encontram-se pendurados dois objetos: uma caixa(?) e a cabaça que já aparecia no outro desenho. Na parede por cima da porta, um *egicrâneo* (ou *bucrâneo*) adornado com uma fita, num suporte retangular com os cantos cortados e sem moldura, muito semelhante à aguarela inv. n.º 234 (fig. 73).



Fig. 73. A. Hausmann *Egicrâneo*, 1880. Aguarela sobre papel. 363 x 547 mm. Inv. n.º 234.

À esquerda, num pano de parede entre o canto e a porta, estão expostas mais uma série de obras de Hausmann. Ao centro, por baixo de uma pequena peça circular colocada perto da sanca, vemos pendurados uma peça quadrada ou em forma de losango (um pequeno adufe?)²³⁴, o *Retrato de Homem com Barbas e Chapéu, Virado de Perfil à Direita* (fig. 59), sobre o que parece ser um florão desenhado. Por baixo numa moldura semelhante à do seu autorretrato, um retrato que supomos ser de um torrejano. Este retrato está colocado por cima de uma cortina que deve esconder uma janela de bandeira para iluminação de um corredor ou quarto interior. Por baixo, o também já descrito, *Retrato Masculino de Perfil à Direita, com Armadura do Séc. XVII*, colocado numa moldura recortada e, mais a baixo sem moldura, uma tela quase a tocar no chão, com um *Retrato Masculino*.

De um e outro lado do “torrejano”, estão colocadas as duas molduras com os desenhos de crânio humano e alegoria que aparecem no primeiro desenho de atelier, a ladear o *Guerreiro do Século XVII*. No lado direito, por baixo da alegoria e ao lado da cabeça, mais um desenho impercetível e mais abaixo outro retrato dentro de dois

²³⁴ Era usual suspender verticalmente pintura no mesmo suporte como, por exemplo, se pode observar na aguarela de Rudolf von Alt. *Salão do Apartamento do Conde Lanckoroński em Viena*.

círculos, possivelmente um projeto para um prato.

Ao lado da porta, encontra-se uma cadeira *Thonet n.º 14*²³⁵, esta primorosamente desenhada, onde uma cuidadosa utilização da linha e da mancha não só nos informam acerca da estrutura da peça, como também nos transitam uma noção da organicidade do material (madeira curvada). No chão existem algumas linhas provavelmente indicadoras da colocação do pavimento ou de uma alcatifa.

Não estando assinado, em baixo à esquerda, sobre a linha de limite, pode ler-se a legenda: Torres Novas 1894.

O outro desenho semelhante, inv.º n.º 262 (fig. 75), foi um primeiro estudo para o que acabámos de descrever. Como é usual em esquiços, cada objeto é representado por uma multiplicidade de linhas, na tentativa de acertar localizações e contornos. Sendo-nos apresentado um enquadramento muito semelhante ao do desenho n.º 263, apenas é definida uma margem inferior e podemos encontrar algumas ligeiras diferenças que passamos a descrever.

Logo à esquerda, e em primeiro plano, onde depois colocou uma tela, Hausmann representa um *guéridon* estilo Império para o qual realizou um estudo preparatório, na margem em baixo. A cadeira rabo de bacalhau está esboçada um pouco mais à direita e melhor definida na sua posição definitiva, mais chegada ao cavalete. No entanto aqui aparece completamente de perfil e, no outro desenho ligeiramente rodada. No chão, ao fundo e encostado ao banco, vemos um retrato, que pela pose e dimensões nos parece ter tido como modelo um autorretrato realizado já em Faro²³⁶ (fig. 74) e que aqui tomou a forma de um autorretrato caricaturado o que, associado à presença do rato no outro desenho do atelier, nos desvenda uma faceta humorística de Adolf Hausmann.

Da cadeira *Thonet* está apenas apontada a linha superior das costas e o quadro que está por trás, se bem que nos parece ser o mesmo do desenho n.º 263, é aqui representado mais pequeno, o que pode ser verificado comparando a cota das linhas superior e inferior da moldura, com o quadro que lhe está imediatamente à esquerda e com a altura do tampo da mesa ao fundo.

Nas paredes não se verificam modificações significativas. Os objetos na estante e suspensos são os mesmos, apenas com algumas omissões nos frascos pousados nas

²³⁵ Michael Thonet Senr, *Catalogue Thonet. 1904. Meubles en Bois Courbé*, (Bruxelles: Editions Collections Livres, 1998), p. 3.

²³⁶ Pertencente a um importante conjunto de que falaremos adiante.

prateleiras e menor ou total indefinição das obras protegidas dentro das molduras. Diferenças evidentes verificam-se na definição de um óculo oval por trás das folhas de palmeira (aspeto já referido), na representação da estrutura que suporta os vidros na bandeira da porta, com um círculo central e uma estrutura radial, e na obra que se encontra ao fundo em cima do *guéridon*, aqui de menores dimensões. Outra alteração é observada no primeiro plano do lado direito, onde pela frente do cavalete de campo, encostado à perna direita, aparece um desenho de grandes dimensões, aparentemente o projeto para um prato. Esta peça tinha sido também esboçada encostada à perna esquerda. Ainda pela frente deste está uma cadeira tesoura, com as costas viradas para o observador. Este desenho aparece curiosamente identificado: *Atelier em Torres Novas / November 1894*.

Se como vimos as vistas dos atelieres estão geralmente associadas às representações de autorretratos, e nalguns casos, como “mostruário” da obra e capacidade de representação dos seus autores, no século XIX aparecem como imagens autónomas e constituem um tema de grande importância, nomeadamente para o estudo psicológico e sociológico dos artistas e sua época. No século XIX, são conhecidas *Vistas de Interior*, com representantes como o já citado Rudolf von Alt, com *O Estúdio de Makart* (fig. 72).

Desenhos de interiores “desabitados” aparecem geralmente representando salões de palácios e, dos muitos exemplos, podemos referir as aguarelas que Jean-Baptiste Fortuné de Fournier (1798-1864) realizou das dependências do *Palácio de Compiègne*, ou entre nós, as do pintor espanhol Enrique Casanova (1850-1913), as das salas dos Paços Reais da Ajuda, Cascais e Sintra, hoje consideradas como fontes preciosas para a reconstituição dos ambientes de época.



Figs. 74 e 75. A. Hausmann, *Autorretrato* (pormenor), sd. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 742 x 468 mm. Inv. n.º 99v; *Atelier de Torres Novas*, 1894. Grafite sobre papel. 490 x 398 mm, Inv. n.º 262.

O primeiro *Desenho do Atelier*, datado de 1890, é sem dúvida uma vista de um atelier salão, espelhando o carácter, por vezes excessivamente organizado e meticuloso do artista, não só pelo preciosismo geométrico da perspetiva mas também pelo rigor quase obsessivamente fotográfico com que representou cada objeto. Como foi dito trata-

se de um desenho a grafite sobre papel mas onde também se confirma a utilização da borracha, que ia cuidadosamente apagando as linhas de construção, para dar lugar à imagem final. Pelos aspectos referidos podemos considerar que é uma representação de si próprio e da sua personalidade, podendo por isso mesmo ser considerado um autorretrato (para além do próprio autorretrato e da(s) *vanitas* que aí podemos identificar).

Não podemos deixar de salientar a influência e importância do manual de perspectiva linear que lhe pertenceu, *Handbuch der Linear-Perspective für Bildende Künstler*²³⁷, escrito pelo arquiteto George Niemann (1841-1912)²³⁸, cuja gravura *Tafel VIII* (fig. 76), apresenta flagrantes semelhanças com o desenho n.º 277. Não temos quaisquer dúvidas de que Hausmann se socorreu desta imagem para a construção do seu desenho, concluindo tratar-se de um exemplo ilustrativo de uma das suas formas de trabalhar.

²³⁷ Niemann, *Handbuch der Linear-Perspective für Bildende Künstler: Mit Unterstützung des K. K. Österreichischen Ministeriums für Cultus und Unterricht*, (Stuttgart: Verlag von W. Spemann, [1884]).

²³⁸ Arquitecto alemão, foi professor na Academia de Belas-Artes de Viena. Tornou-se conhecido pelos seus trabalhos de arqueologia e, em especial, pela publicação de um estudo sobre o *Palácio de Diocleciano*, na costa da Dalmácia (Croácia), *Der Palast Diokletians in Spalato*. Vienne: 1910. “George Niemann.” *Wikipedia Die freie Enzyklopädie*: 3. Mai 2012, 22:24 UTC. Visitado: 26 Abr. 2012. <http://de.wikipedia.org/wiki/George_Niemann>

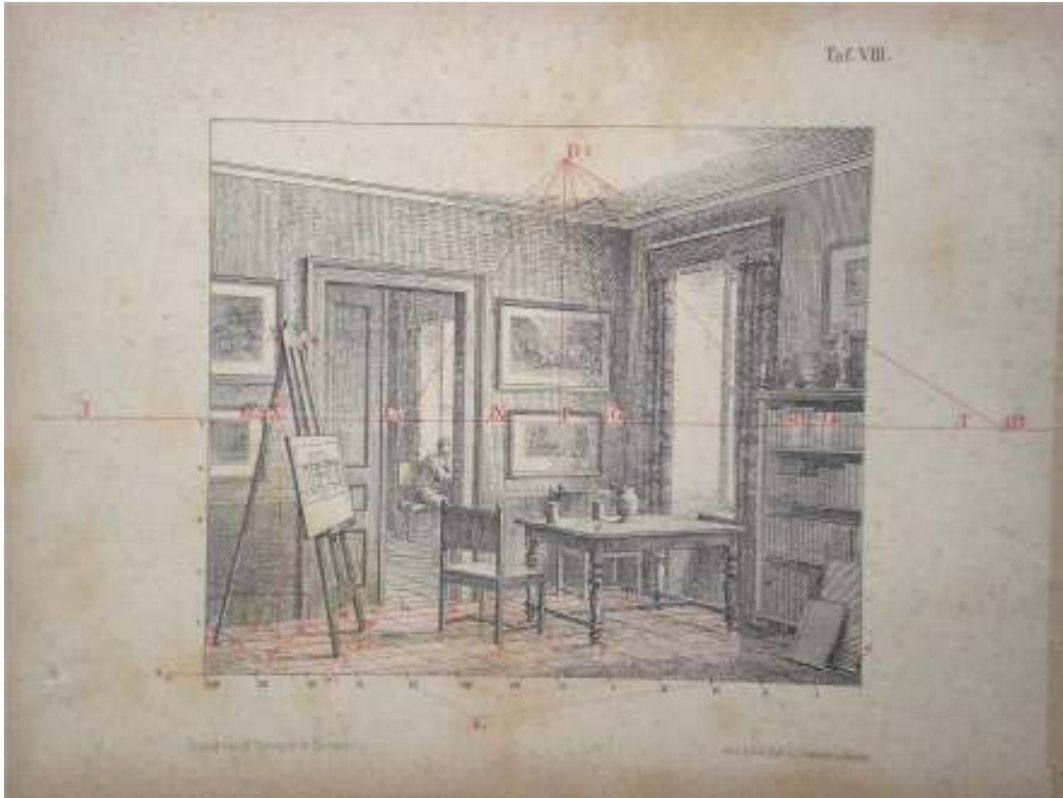


Fig. 76. G. Niemann, *Handbuch der Linear-Perspective für Bildende Künstler: Mit Unterstützung des K. K. Österreichischen Ministeriums für Cultus und Unterricht*, Stuttgart: Verlag von W. Spemann, [1884], grav VIII.

Reproduzindo um ambiente típico da época, é pouco provável que Hausmann se tenha inspirado na gravura de Niemann para montar o seu atelier. No entanto, torna-se evidente que a gravura foi utilizada na escolha do enquadramento do desenho, e possivelmente até na disposição de algum mobiliário. Sendo quase desnecessário descrever as semelhanças, não queremos todavia deixar de o fazer: o enquadramento mostrando um canto do compartimento, com a linha que separa as paredes a cerca de dois quintos (à direita na gravura e à esquerda no desenho); Ambos com a linha do horizonte um pouco abaixo da mediana horizontal, no desenho encontra-se ao nível da parte superior do plinto que suporta a cabeça de *Aulus Vitellius* e da prateleira à direita da porta, a escala conseguida no desenho é menor graças ao aumento da área do solo – este aspecto permite-nos visualizar uma maior área no compartimento representado no desenho; os vãos das portas que estão situados em paredes diferentes, possuem ambos a folha esquerda fechada (ou, como se viu, entreaberta no desenho); a parede da esquerda possui duas linhas predominantes de quadros pendurados; no lado direito de ambos os

desenhos encontramos também, encostado à parede, um armário com livros sobre o qual estão alguns bibelots e, por cima, um quadro na parede; na gravura, dois objetos inclinados e encostados ao armário, têm equivalente no desenho, nas já descritas pastas encostadas à parede do fundo ou mesmo no *tondo* encostado à mesa em primeiro plano; a mesa com duas cadeiras (uma colocada de costas, a três quartos) e o cavalete, se bem que invertidos, ocupam posições muito semelhantes – se rodarmos o desenho segundo um eixo vertical, também ficamos surpreendidos com a semelhança na colocação destes objetos.

Outro aspecto de salientar neste desenho, é a utilização de forma rigorosa da grafite de modo a representar a luz. Diferentes valores de cinzento são meticulosamente utilizados de forma a que possamos interpretar a relação, forma e volumetria de todas as superfícies e objetos. Superfícies curvas como os torneados das cadeiras, do banco, e das mesas, ou o pote colocado sobre a mesa e o candeeiro, estão trabalhados deixando adivinhar que existe uma fonte de luz, provavelmente uma janela, no lado esquerdo da parede em frente da porta do atelier. Esta sensação resulta da utilização de tons claros no lado esquerdo das partes mais bojudas. A confirma-la está também a aplicação criteriosa de tons escuros, permitindo-nos visualizar sombras próprias e projetadas. No cavalete com o *tondo* e na parede em frente (da direita), as zonas claras informam-nos que estão bem iluminadas, recebendo luz direta. Na cadeira de sola, na mesa secretaria, na porta aberta do armário guarda roupa, na ombreira e almofadas da porta que abre para o corredor, no plinto e cabeça de *Aulus Vitellius*, e em pinturas como o autorretrato e o retrato da mãe, através da diferente iluminação das superfícies – zonas iluminadas e zonas de sombra própria – somos ajudados na nossa percepção da direção da luz. As sombras projetadas são outro auxiliar precioso, mas neste caso mais importantes para a interpretação das posições relativas dos objetos entre si e com as superfícies. Exemplos flagrantes do que acabámos de dizer são por exemplo as sombras do plinto e da cabeça, cuja projeção sobre a parede e sobre um quadro nos ajudam a perceber a posição destes objetos, ou as sombras dos quadros e objetos circulares que nos informam, não só da direção da luz, como também do ângulo que cada um faz com a superfície a que está adossado.

No que concerne aos desenhos n.º 262 e 263, de Novembro de 1894, ficamos com o pressentimento de que foram estudos para um trabalho semelhante ao desenho n.º 277.

Desconhecendo se realmente essa intenção chegou a ser concretizada, e baseando-nos na análise global da sua obra, e no facto de que, em Dezembro desse mesmo ano, Adolf Hausmann já estava em Tomar e a desenhar (entre outras coisas, a Igreja de Santa Maria do Olival), cremos que este projeto tenha ficado por realizar.

1.2. AUTORRETRATOS



Figs. 77 e 78. A. Hausmann, *Autorretrato aos Vinte e Oito Anos*, [Viena], 1886. Grafite e lápis branco sobre papel. 212 x 171 mm. Inv. n.º 95; Retrato de Adolf Hausmann, c. 1889. Fotografia. 169 x 111 mm. Inv. n.º CLF/4/FAH.

Considerando o autorretrato como “a restituição em imagem da primeira pessoa”²³⁹, da cerca de uma dezena de autorretratos de Adolf Hausmann, que podemos dividir em dois núcleos, o segundo é o que certamente melhor se incorpora nesta definição.

O grupo de autorretratos, realizados em Viena ainda enquanto estudante, é constituído por apenas dois desenhos realizados a grafite e lápis branco sobre papel velino branco. O primeiro (fig. 77), datado de 1881, quando contava 23 anos de idade, é o único em que Hausmann nos aparece ainda de cara rapada. É um retrato de busto, virado três quartos à direita e o olhar dirige-se para a frente e para cima. Traja um casaco fechado até à gola, sob o qual se percebe uma camisola e, de dentro desta, sai a gola da camisa. O olhar, que apresenta um estrabismo convergente, é o olhar de um jovem sonhador e está fixo, e ligeiramente “perdido”, num ponto imaginário, não

²³⁹ Omar Calabrese, *L'art de l'autoportrait: Histoire et théorie d'un genre pictural*, (Paris: Citadelles & Mazenod, 2006), p. 379.

olhando diretamente para o observador, lembra autorretratos como o executado em 1517²⁴⁰, por Hans Hölbein o Velho (c. 1465-1524), ou o de Ticiano, de c. 1562 (este realizado a óleo sobre tela)²⁴¹. O branco é utilizado para “iluminar” o desenho, na gola e zona esquerda e central do rosto, mostrando que a fonte de luz está localizada do lado esquerdo da figura.

No outro desenho, datado de 1886 (fig. 77), Hausmann aparece-nos de bigode e pêra, desta vez em tronco nu à semelhança do desenho de 1522, de Albrecht Dürer (1471-1528) *Autorretrato sob os Traços de Homem Sofredor*²⁴². É também um retrato de busto a três quartos mas aqui estamos em presença do tradicional olhar frontal dos autorretratos. O branco é igualmente utilizado para definir o foco de luz oriundo da esquerda e o branco volta a realçar o lado esquerdo da figura, nas zonas do osso Frontal, Fossa e Bossa Nasal, osso Malar, nariz, zona supralabial, queixo e na pálpebra, orelha, pescoço, clavícula, e ainda alguns pontos do cabelo. Este desenho encontra-se assinado, em baixo à direita: *Ad Hausmann / Vien 1886*.

Em ambos os desenhos as cabeças estão perfeitamente definidas e, a partir do pescoço para baixo, as formas e volumes vão-se progressivamente desvanecendo. Os cabelos em madeixas revoltas, o bigode e a barba estão meticulosamente desenhados, com o recurso ao emprego da mancha e da linha transmitindo-nos a sensação de ver, entre as zonas de luz e sombra, cada um dos cabelos do artista.

O outro núcleo de autorretratos, realizados em Faro, é composto por seis desenhos executados em quatro folhas.

Os cinco primeiros desenhos, são a carvão esfuminho e lápis branco sobre papel cinzento, alguns com vestígios de utilização de borracha. Todos representações de busto virado a três quartos à direita, em dois a cabeça encontra-se também virada na direção do tronco e nos outros três, está representada de frente. Três destes retratos estão enquadrados dentro de ovais, composição muito frequente em retratos.

No primeiro destes desenhos, inv.º n.º 97 *Autorretrato a ¾, com a Cabeça Voltada de Frente e o Fundo Claro* (fig. 80), verificamos que o suporte foi cortado, o que facilmente se constata pelo formato não convencional (quase quadrado – 47 x 43,3 cm), pelas as linhas elípticas que enquadravam a figura, interrompidas lateralmente e inexistentes em

²⁴⁰ No *Musée Condé* em Chantilly, cfr. Julian Bell, *op. cit.*, p. 73.

²⁴¹ Filippo Pedrocchi, *Titian, The Complete Paintings*, (London: Thames & Hudson, 2001), pp. 272-273.

²⁴² Artur Ramos, *Retrato. O Desenho da Presença*, (Lisboa: Campo da Comunicação, 2010), p. 400.

baixo, e por comparação com as folhas em que os outros autorretratos desta série foram realizados. É um desenho onde a linha foi utilizada para definir a estrutura ou as características do retratado (cabelos, rugas, etc.) e, pontualmente para definir contornos ou destacar a figura do fundo (orelhas, pescoço, etc.). A mancha, utilizada de forma cuidada, serviu para, sem grandes contrastes modelar os volumes, verificando-se, em comparação com os outros desenhos desta série, uma certa contenção na aplicação dos brancos, mantendo uma relação equilibrada de claro/escuro. O desenho foi construído de uma forma gradual, iniciado pela definição da estrutura através da utilização de linhas, seguiu-se-lhe a modelação dos volumes com o recurso à mancha e só depois foram aplicadas as zonas de luz, com linhas paralelas e cruzadas. Para finalizar, com carvão, foram definidos contornos e acentuadas zonas de sombra, conferindo ao desenho maior profundidade e vigor. No entanto, de todos será aquele que, pela forma como a figura está tratada, melhor podemos comparar a uma imagem fotográfica.

Com a mesma pose do desenho n.º 97, vamos encontrar os n.º 98 e 98v *Autorretrato a ¾, com a Cabeça Voltada de Frente, Enquadrado por Elipse* e *Autorretrato a ¾, com a Cabeça Voltada de Frente e o Fundo Escuro* (figs. 81 e 82), verificando-se que este último foi intencionalmente apagado. O n.º 98, é um dos desenhos mais acabados desta série. Aqui, o rosto é perfeitamente trabalhado e, a elipse que o enquadra, está cuidadosamente definida e “modelada” pela mancha de cinzentos, de forma a realçar a figura. Aparentemente poderíamos afirmar que se trata de uma cópia do desenho n.º 97 mas, se efetuarmos uma análise mais cuidada, podemos verificar que existem diversas diferenças, como a colocação das linhas das pálpebras, ou o próprio penteado, o que constitui mais uma evidência do processo criativo de Hausmann, sempre insatisfeito e incansável a observar e registar a partir do natural, no intuito de melhorar os desenhos que ia realizando.



Figs. 79 a 84. Retrato de Adolf Hausmann, c. 1900. Fotografia (pormenor). 170 x 230 mm. Inv. n.º CFL/6/FAH; A.Hausman. *Autorretrato a ¾, com a Cabeça Voltada de Frente e o Fundo Claro*, c. 1910. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 470 x 433 mm. Inv. n.º 97; *Autorretrato a ¾, com a Cabeça Voltada de Frente, Enquadrado por Elipse* e *Autorretrato a ¾, com a Cabeça Voltada de Frente e o Fundo Escuro*, c. 1910. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 579 x 450 mm. Invs. n.º 98 e 98v; *Autorretrato Virado a ¾ à Direita, Enquadrado por Elipse*, c. 1910. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 742 x 468 mm. Inv. n.º 99; *Autorretrato Quadriculado*, c. 1910. Grafite sobre papel. 394 x 289 mm. Inv. n.º 96.

Os outro dois autorretratos, também executados na frente e verso da mesma folha, n.º 99 e 99v *Autorretrato Virado a ¾ à Direita, Enquadrado por Elipse* e *Autorretrato Virado a ¾ à Direita, com o Fundo Claro* (figs. 83 e 86), são representados segundo o modelo de retrato individual, iniciado por Jan Van Eyck (1390-1441) no *Homem de Turbante Vermelho* (1433)²⁴³, onde o busto e a cabeça estão virados a três quartos, neste caso à direita. Esta folha de desenhos (n.º 99 e 99v) possui a marca de papel CARL SCHLEICHER & SCHÜLL, que aparece também, entre outros, nos desenhos n.º 106 e 108, que foram realizados em Torres Novas, e que iremos tratar adiante.

São dois desenhos em tudo semelhantes aos anteriores, quer no suporte, quer nos materiais utilizados. Ambos inseridos numa elipse, o n.º 99, à semelhança do n.º 98, está mais acabado, e a elipse está completamente preenchida em tons cinza, variando do escuro à esquerda, para o claro do lado direito, de forma a realçar as zonas clara e escura do retrato. Apresentando os ombros exageradamente descaídos, o n.º 99 tem a cabeça cuidadosamente representada e o casaco apenas definido pelos contornos e uma ou outra zona de claro/escuro. O n.º 99v, é o mais interessante desenho deste conjunto, recorrendo para realçar as zonas iluminadas, a uma contida utilização do branco. O cabelo e bigode encontram-se despenteados, não estando este último enrolado, e verifica-se uma ausência de preocupação em “camuflar” as linhas estruturais definidoras do cabelo, conferindo um vigor e dinamismo ao desenho que não encontramos nos outros autorretratos. Aqui o casaco e a elipse que enquadra a figura estão apenas apontados. A expressão apresenta-se natural e mesmo mais real (inclusivamente com os olhos menos esbugalhados) que a do desenho n.º 97.

O último destes desenhos, n.º 96 (fig. 84), o único a grafite sobre papel branco, é certamente um desenho preparatório possuindo uma quadrícula e encontrando-se invertido em relação ao n.º 99v (fig. 86), provavelmente por ser um desenho intermédio destinado a auxiliar a transferência deste último para outro suporte. Representando apenas a cabeça e a parte superior do fato (golas e laço), na sua construção foram apenas utilizadas linhas, por serem essenciais para uma transferência rigorosa da imagem. No verso da folha existe o desenho de uma mão direita, que cremos ser a mão do artista e que está trabalhada de forma semelhante ao autorretrato e também quadriculada.

²⁴³ Pedro Flor, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), p. 34.

Não estando assinados nem possuindo qualquer inscrição, a datação destes desenhos foi feita por comparação com as imagens fotográficas de Adolf Hausmann.

Como nota final verificamos não haver nenhuma forma de complacência nestes autorretratos finais: a excessiva magreza do autor, a marcação de profundos sulcos na pele, os ombros descaídos, a presença absoluta da idade, constituem elementos da acutilante visão do pintor. A escala dos olhos na face e o próprio olhar, em tudo acentuam a visão do pintor sobre si próprio: a imagem de um artista muito marcado pelo expressionismo romântico.

Trata-se de autorretratos psicológicos, que revelam a melancolia, o temperamento saturnino do artista. A relação entre o génio artístico e a loucura, ou a psicose, que é estudada por Rudolf e Margot Wittkower²⁴⁴, aparece bem expressa nestes autorretratos tardios, se os compararmos com os autorretratos da juventude.



Figs. 85 e 86. A. Hausmann, *Autorretrato aos Vinte e três Anos*, [Viena], 1881. Grafite e lápis branco sobre papel. 195 x 129 mm. Inv. n.º 94; *Autorretrato Virado a ¾ à Direita, com o Fundo Claro*; c. 1910. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 742 x 468 mm. Invs. n.º 99v.

²⁴⁴ Rudolf e Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, (Torino: Einaudi, 1996 (1.ª ed. original 1963)), pp. 112-147.

1.3. RETRATOS DE VIENA

Os retratos realizados por Adolf Hausmann, pelo local e contexto em que foram executados, pela técnica e características, assim como pela sua quantidade, podem ser divididos em dois grandes grupos: *retratos de Viena* e *retratos de Torres Novas*.

O primeiro subgrupo, de duas dezenas e meia de desenhos, todos executados em Viena, pode ainda ser dividido em dois núcleos uma vez que encontramos aqui desenhos realizados em contextos diferentes e com morfologias distintas. A par dos trabalhos produzidos como prática académica, uns fruto dos exercícios de sala de aula e outros possivelmente realizados informalmente fora dela, para treino do desenho, vamos encontrar uma série resultante de momentos de lazer onde, como exercício, ia registando em desenho a fisionomia dos amigos, ou mesmo de desconhecidos, com que se ia cruzando e considerava curiosos ou apetecíveis de retratar.

O conjunto de exercícios académicos, composto por treze desenhos perfeitamente atribuíveis pelo suporte, materiais, dimensões²⁴⁵ e técnicas utilizadas, possui quatro retratos femininos e sete masculinos, na sua quase totalidade realizados com um cuidado e rigor que nos remetem para imagens fotográficas. Estando alguns datados de entre 1883 e 1885, ficamos a saber que pertencem ao período final em que Adolf Hausmann frequentou a Escola de Artes Decorativas e a aula de desenho e pintura do professor Julius Victor Berger²⁴⁶. Os primeiros, todos realizados a lápis negro e lápis branco sobre papel cinzento ou branco, com exceção do n.º 93, *Retrato Feminino com Mantilha e Folhas de Louro* (fig. 49), onde também foi utilizado carvão e esfuminho, são retratos em que não podemos deixar de nos deter, quer pela delicadeza, quer pelo rigor com que foram executados.

O *Retrato de Menino*, n.º 62 (fig. 87), datado de 1884, destaca-se não só pela beleza do desenho, como também, pelo tratamento dado ao rosto e, em especial, aos cabelos. No verso existe um estudo, “abandonado” e cortado na parte superior, onde se observa que a figura foi representada com a cabeça ligeiramente descaída para o lado esquerdo.

²⁴⁵ Que, de um modo geral, rondam no mínimo entre cerca de 400 x 300 mm.

²⁴⁶ Vide nota 24.



Figs. 87 a 89. A. Hausmann, *Retrato de Menino* [Viena], 1884. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 407 x 370 mm. Inv. n.º 62; *Retrato de Rapariga com Touca*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 424 x 340 mm. Inv. n.º 85; *Retrato de Velha com Lenço na Cabeça*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 386 x 315 mm. Inv. n.º 84.

O *Retrato de Rapariga com Touca*, n.º 85 (fig. 88), é deste conjunto, o desenho que menos se aproxima da imagem fotográfica. Realizado a lápis negro, com as zonas de luz abertas com lápis branco, verifica-se um enorme cuidado na modelação do rosto, em contraste com uma grande liberdade na representação dos cabelos, touca e blusa. Os cabelos, emoldurando o rosto, em primeiro plano estão relativamente bem representados e, os que se encontram em último plano, para lá da cabeça, são apenas apontados e, a sua mancha de sombra, é feita através de linhas oblíquas paralelas. A blusa, cuidadosamente apontada, e onde houve o rigor de representar as casas dos botões, é também modelada com recurso a linhas paralelas. A figura foi inscrita numa circunferência e a parte exterior (inferior) do desenho, ficou apenas numa fase inicial.

O *Retrato de Mulher com Mantilha e Coroa de Louros*, n.º 93 (fig. 49), já referido por ter sido representado num dos desenhos do atelier de Torres Novas, destaca-se neste conjunto por ser o mais acabado, verificando-se um grande cuidado conferido aos adereços: colar de pérolas e mantilha. Recorrendo a processos de representação já referidos quando atrás descrevemos outros retratos, podemos aqui acrescentar o preciosismo na forma de representar o colar, onde a marcação das zonas de luz e sombra nos permite verificar que cada pérola foi tratada individualmente podendo diferenciar-se pela sua dimensão e forma irregular, pela posição que ocupa no pescoço e pela direção da luz incidente. A mantilha, da qual existe também um estudo (inv. n.º 86v), foi primorosamente desenhada e a utilização do lápis branco contribuiu não só para a representação do padrão floral, como também para realçar a transparência do tecido.

O *Retrato de Velha com Lenço na Cabeça*, n.º 84 (fig. 89), surpreende pelo rigor utilizado nos pormenores fisionómicos da retratada, onde todas as rugas e irregularidades do rosto estão representados com uma meticulosidade que quase permite adivinhar os poros da pele.

Resta-nos fazer uma última referência a estes retratos: a representação do olhar. Se no *Retrato de Menino* estamos perante um olhar masculino, de um jovem que deixa adivinhar uma certa confiança e expectativa face à vida e ao futuro, dirigindo o seu olhar para a frente, já nos retratos femininos estamos em presença de um olhar recatado, dirigido ligeiramente ou mesmo diretamente para baixo e que deixa transparecer uma certa apreensão, desalento ou mesmo resignação, características da condição feminina da época.

O conjunto de oito retratos masculinos deste núcleo, é composto por cinco desenhos que podemos designar como retratos de figuras históricas ou alegóricas, e três de figuras civis. Uma característica curiosa, e certamente apenas ocasional, prende-se com o facto de os retratos de figuras históricas estarem todos virados a três quartos, ou de perfil, à direita e os de figuras civis, à esquerda.

Os desenhos de figuras históricas, foram assim por nós designados por possuírem adereços alusivos à sua personalidade, ou já fora de uso, como a coroa de louro, o capacete de guerreiro de outra época, ou chapéus fora de moda. Começando pelo atrás referido desenho n.º 83, *Retrato Masculino de Perfil à Direita, com Armadura do Séc. XVII* (fig. 50), é um dos retratos de perfil e representa um homem barbado olhando ligeiramente para baixo, envergando uma armadura típica do século XVII, composta por gorjal, ombreira e capacete²⁴⁷. Este esplêndido desenho de guerreiro, que Hausmann tinha selecionado para expor no seu atelier, pode ser associado a outros dois, n.º 68 e 69, o primeiro, *Estudo de Piqueiro, de Pé com Morrião e Lança*, é um desenho de estudo de panejamentos, às quais o artista dedicou a sua atenção, tendo ficado o corpo (pernas, mãos e até o próprio rosto) apenas apontado ou sugerido. O outro, *Nu Masculino de Pé de Perfil com Lençol pelos Ombros e Capacete Romano*, é mais um belíssimo desenho, neste caso assumidamente um estudo académico.

²⁴⁷ Este capacete, designado como *celada "rabo-de-lagosta"*, é um modelo inspirado nos elmos dos legionários romanos do Século III, ao qual foram adicionadas características islâmicas e um *guardanariz* móvel, idêntico aos dos elmos otomanos do século XVI. Tendo aparecido na Europa Oriental, em finais do século XVI, rapidamente se difundiu para Ocidente, onde foi produzido em massa, no Norte da Alemanha e Holanda, em meados do Século XVII, onde era conhecido como *zischägge*.

O *Retrato de Homem Barbado e Laureado, virado a três quartos à direita*, assinado e datado de 1883 (fig. 90), comparável a uma pintura de Gustav Klimt: *Cabeça de Velho Coroado de Hera (Figura Alegórica)*, esta datada de 1883-85, vem sugerir que estes modelos representavam uma temática habitual no ensino da escola de Viena, naquela época, fazendo refletir no que diz Sergio Coradeschi, que escreve tratar-se de um estudo para outra composição²⁴⁸.

Os outro três retratos, n.º 89, 90 e 90v, representam mais dois homens barbados, que, para servirem de modelo, colocaram o mesmo chapéu. O verso do desenho n.º 90, mostra-nos mais um estudo abandonado do retrato da frente. Neste caso não houve alteração na posição da pose. Neste conjunto de desenhos observamos mais uma vez o especial cuidado que houve na representação dos rostos e dos chapéus, ficando a roupagem apenas sugerida.

Como nota final deste conjunto de desenhos académicos, podemos verificar que, em nenhum, Adolf Hausmann utilizou o fundo para destacar volumetricamente a figura, ou mesmo para acentuar o efeito da luz.



Figs. 90 a 92. A. Hausmann, *Retrato de Homem Barbado e Laureado, voltado a 3/4 à direita*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 525 x 405 mm. Inv. n.º 88; *Retrato de Homem Barbado, de Perfil com Chapéu*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 525 x 400 mm. Inv. n.º 89; *Retrato de Homem com Bigode e Pera, voltado a 3/4 à esquerda*, [Viena] 1883. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 543 x 382 mm. Inv. n.º 91.

Relativamente aos desenhos n.º 86, 87 e 91 (fig. 92), apenas do último temos a garantia de ser efetivamente um trabalho escolar. Assinado e datado de 16 de Novembro de 1883, e o único que apresenta características semelhantes aos retratos já descritos.

²⁴⁸ Que escreve: “Trata-se sem dúvida de um estudo para uma figura alegórica.” René Passeron e Sergio Coradeschi, *op. cit.*, p. 89.

Representando um homem com fartos bigode e pera, virado a três quartos à esquerda, e não deixando de salientar que se trata de mais um desenho de primorosa qualidade, é novamente na iluminação, mas também no olhar dirigido para cima, como quem está em comunicação com o Divino, que vamos encontrar as características mais interessantes deste trabalho. Poderá representar

O desenho n.º 87 aparenta ser um decalque, possivelmente involuntário, resultante de ter estado em contacto sob pressão, com outro desenho realizado a carvão e não protegido com *fixador*, o que podemos deduzir por estar bastante esbatido e apresentar as sombras no lado esquerdo do rosto. No verso estão representados uma série de estudos de drapeados. O desenho n.º 86, é também um trabalho incompleto e mostramos um homem de rosto oblongo com bigode e cabelo relativamente comprido e penteado para trás, com o tronco virado a três quartos à esquerda e a cabeça rodada ligeiramente para a frente. O suporte foi cortado de ambos os lados e na parte superior, o que se percebe pelo formato do suporte e enquadramento da figura, que possui a parte superior da cabeça cortada. No verso existe um estudo para a mantilha do desenho n.º 93.

Dos outros retratos realizados em Viena, todos desenhos de pequeno formato, realizados a grafite sobre papel, podemos destacar os n.º 61, 72, 75, 77, 79, 82 e 385v (figs. 93 a 99).

O núcleo de retratos ao qual pertencem os desenhos n.º 61, 75, 77 e 79, (figs. 93 a 96) denota um trabalho ainda vinculado ao desenho escolar mas, pelo formato de reduzidas dimensões, podemos considerar como estudos autónomos²⁴⁹. O *Retrato de Menina*, n.º 61, (fig. 93), é um delicadíssimo estudo comparável ao desenho n.º 62 (fig. 87). Representa o busto de uma criança de perfil, com a cabeça virada a três quartos e, o olhar quase que se dirige para o observador. O tronco está ligeiramente curvado para a frente e, o braço direito avança sugerindo estar apoiado à frente do corpo. A figura está suavemente “modelada” apresentando uma iluminação que quase não deixa sombras.

O desenho n.º 75 (fig. 94), é um curioso *Retrato Feminino de Escorço*, com a tradicional iluminação da esquerda para a direita. A cabeça ocupa a parte central da metade superior da página, ficando a zona da Cartilagem Tireoide²⁵⁰ a meio da folha, e o corpo da figura, resguardado por um vestido de decote quadrado que permite ver a

²⁴⁹ Que não seriam para apresentar nos exames de frequência ou passagem.

²⁵⁰ Vulgarmente conhecida no homem por *maçã-de-adão*.

parte superior do peito e os ombros, ocupa todo o canto inferior esquerdo. A volumetria do desenho é praticamente conseguida através da utilização de linhas paralelas e cruzadas, especialmente nas zonas visíveis do corpo (tronco, pescoço e rosto). O vestido foi deixado muito indefinido tendo sido apenas usada uma fina linha sinuosa e interrompida que ajuda a destacar o tecido da pele, contribuindo para acentuar o efeito de tridimensionalidade do desenho. Outro contributo para a volumetria do desenho foi conseguido através do escurecimento do fundo, que foi preenchido com um quase uniforme tom cinzento.

O *Retrato de Velha com Lenço na Cabeça* (n.º 79, fig. 95) e o *Retrato de Homem Barbado com Turbante* (n.º 77, fig. 96), aparentemente dois desenhos banais, não deixam no entanto de possuir alguns aspetos bastante curiosos. O primeiro, que poderá não ter sido realizado em Viena mas já em Portugal, e até mesmo em Faro, durante a primeira quinzena do século XX²⁵¹, é um desenho que deixa transparecer uma certa modernidade na representação, quer pela forma como foi desenhado, e em especial as pontas do lenço, onde uma multiplicidade de linhas sugerem a leveza e movimentos constantes a que estão sujeitas, quer pelo uso da borracha que, por um lado suavizou o desenho aumentando a ideia de desgaste que podemos associar à idade aparente da retratada, e por outro, a aplicação no olho direito tornou-o vítreo, transmitindo a sensação que está cego, outra característica normalmente associada à idade avançada. O outro desenho, *Homem Barbado com Turbante*, denuncia o gosto pelo exótico e pelo orientalismo, uma das temáticas características da época, desenho que não podemos deixar de associar, pela semelhança temática e de pose, a fotografia que Hausmann possuía na sua coleção e que representa um *Beduíno Nómada* (inv.º n.º CLF/106/FAH, Anexos, 2 Imagens, fig. VII). Também Gustav Klimt nos deixou um desenho equivalente, representando um *Jovem Barbado com Chapéu, Virado à Esquerda*, de 1886-88²⁵², e que representa certamente um judeu com o seu *quipá*.²⁵³

²⁵¹ Esta hipótese baseia-se não só no facto de ter no verso representado um moinho de maré, possivelmente de Faro, mas também nas feições e traje da personagem que nos sugerem poder ser uma mulher portuguesa.

²⁵² Vide Susanna Partsch, *Klimt, Life and Work*, (Kent: Grange Books, 1999), p. 15 e René Price, ed., *op. cit.*, p. 286.

²⁵³ O *quipá* é o *solidéu* usado pelos judeus. Cfr. Markus Hattstein, *Religiões do Mundo*, (Köln: Könemann, 2000), p. 64.



Figs. 93 a 96. A. Hausmann, *Retrato de Criança (Menina)*, sd. Grafite sobre papel. 116 x 105 mm. Inv. n.º 61; *Retrato Feminino (escorço)*, sd. Grafite sobre papel sd.. Grafite sobre papel. 128 x 108 mm. Inv. n.º 75; *Retrato de velha com Lenço na Cabeça*, sd. Grafite sobre papel. 210 x 152 mm. Inv. n.º 79; *Retrato de Homem Barbado com Turbante*, sd. Grafite sobre papel. 180 x 130 mm. Inv. n.º 77.

O restante conjunto de retratos, pelo formato dos suportes, dimensões e pelas características dos desenhos, podemos adivinhar sem grande margem para erro, ser resultante dos registos que Hausmann ia fazendo em *sketchbooks*. Devido às dimensões não corresponderem aos que pertencem à coleção em estudo, poderão ser registos feitos em *sketchbooks* que acabou por desmembrar ou então, de condiscípulos, de que se socorreu por não ter consigo os seus. São retratos realizados a grafite, em ambiente informal, e que podem coexistir na mesma página (n.º 72, fig. 97), ou ter sido recortados para enquadrar com *passe-partout* (n.º 82, fig. 98) e no caso do aqui apresentado, existe uma legenda identificadora que acabou por ficar escondida pelo enquadramento: *Mein Polinscher Freund. / Café Danko. Vien 19/11 1881 Hausmann*²⁵⁴.



Figs. 97 a 99. A. Hausmann, *Retratos Masculinos*, sd. Grafite sobre papel. 158 x 121 mm. Inv. n.º 72; *Retrato Masculino de Perfil* [Viena], 19/11/1881. 108 x 99 mm Inv. n.º 82; *Retrato Masculino de Perfil com Candeeiro*, sd. 111 x 175 mm. Inv. n.º 384v.

²⁵⁴ Que podemos traduzir: *O meu amigo polaco. Café Danko. Viena, 19 de Novembro de 1881. Hausmann.*

1.4. RETRATOS DE TORRES NOVAS

Contrariamente ao que observamos nos retratos atrás descritos, nos retratos de Torres Novas, na sua quase totalidade executados sobre papel cinzento, Adolf Hausmann usou exclusivamente carvão, esfuminho, lápis branco e por vezes, borracha. São três dezenas de desenhos, dois terços dos quais realizados no mesmo suporte (frente e verso), impregnados de um vigor gráfico do traço, conferindo um caráter marcadamente expressivo aos retratados, que contrasta e, contraria mesmo, a serenidade e contenção neoclassicista, apresentada nos retratos de Viena. Como veremos adiante alguns destes desenhos serviram de base a retratos realizados a óleo sobre tela.

A construção do desenho é conseguida através do recurso a linhas traçadas a carvão, que progressivamente vão modelando superfícies e, nalguns casos, acabam mesmo por se transformar em manchas. Posteriormente, com lápis branco, Hausmann “abria” as zonas de luz, aplicando linhas paralelas e cruzadas e, novamente com carvão, finalizava avivando contornos, ou marcando zonas reentrantes ou de sombra. Em alguns destes desenhos, não estando satisfeito com a aparência das superfícies perfeitamente modeladas do vestuário, resolveu aplicar o esfuminho, ou mesmo a borracha, para com gestos largos e linhas mais ou menos paralelas, quebrar a aparente falta de dinamismo das composições (fig. 114), trespassando por vezes esse efeito para o fundo da composição.

Com uma forte predominância de um dos retratados: *Velho com Barbas* (figs. 100 a 118), cerca de dois terços do total de imagens deste conjunto, os outros onze desenhos apresentam-nos nove indivíduos diferentes, um dos quais uma mulher, a única da série.



Figs. 100 a 118. A. Hausmann, conjunto de *Retratos de Velho com Barbas* (Torres Novas), c. 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco, sobre papel. Dimensões diversas. Invs. n.º 105, 108, 119v, 107, 109v, / 104; 109, 103, 101, 101v, / 115v, 100, 102; 102v, 111, / 108v, 112, 110, 113.

Outro dos aspetos mais curiosos nesta série de retratos de Torres Novas é a diversidade de fundos que o artista ensaiou. Poucos são os fundos que Hausmann deixou por trabalhar (fig. 115). Alguns aparecem completamente preenchidos com uma mancha negra de carvão (figs. 114 e 116) ou então a mancha apresenta-se com uma forma rectangular, ficando por preencher, uma margem de alguns centímetros até ao

limite do suporte (fig. 106). Noutros casos, o contorno da mancha apresenta-se com forma oval, sugerindo que iria ser utilizado um *passe-partout* com essa forma (fig. 107). Em alguns desenhos a zona oval cinge-se à linha de contorno (fig. 103) e num deles, o preenchimento a negro é exterior. Demonstrando uma maior liberdade expressiva, nalguns casos o retrato é destacado apenas por um conjunto de linhas oblíquas paralelas negras (fig. 111), ou negras e brancas (fig. 103), opostas à direção da luz, que na quase totalidade dos casos vem da esquerda para a direita (fig. 115). Num único caso, e trata-se também de um belíssimo desenho (Inv. n.º 117), assinado e datado de 15 de Dezembro de 1892, a luz incide da direita para a esquerda, ficando as linhas negras do fundo, no lado direito, e as brancas no esquerdo. Também caso único é o desenho inv. n.º 107, *Retrato de Perfil* (fig. 103), em que o fundo é quase integralmente preenchido por linhas brancas, sendo estas esbatidas em mancha, na zona fronteira à face, destacando assumidamente a figura do fundo, conferindo-lhe assim uma maior ilusão volumétrica.

O outro retrato de perfil deste conjunto, Inv. n.º 106, mostra uma forma peculiar de trabalhar a figura, verificando-se uma enorme crueza na conjugação das linhas, realizadas a carvão e lápis branco. Neste desenho, o cabelo, e também um pouco a barba, assemelham-se a um entrançado de fibras têxteis e, não sendo o único retrato que apresenta esta característica, é no entanto, aquele onde ela é mais evidente. Também o resto da figura é trabalhada de uma forma expressiva. A zona do pescoço, por exemplo, graficamente resolvida de forma a mostrar as “marcas do tempo”, acabou por adquirir uma preponderância única nos retratos de Adolf Hausmann. Apesar de não ser o que mais se aproxima do referente, este é talvez o desenho mais ousado desta série.

Como temos estado a ver, o núcleo designado genericamente de *Velho com Barbas*, não sendo o maior desta coleção poderá ser considerado o mais interessante, do ponto de vista da imagem e do desenho. No que diz respeito às poses, estes retratos são na sua generalidade bustos, que vão variando, desde o perfil virado à direita (fig. 100), a três quartos, virados à direita (fig. 103) ou à esquerda, e de frente (fig. 107). Na sua maioria, os retratados aparecem-nos de cabeça descoberta, possuindo três deles, um barrete de campino²⁵⁵ (figs. 111 e 118). Trajando sempre casaco, e por baixo uma camisa branca, ambos geralmente abotoados, em três dos retratos e a esconder o botão

²⁵⁵ O desenho inv. n.º 110, é mais um dos que foram posteriormente aproveitados por Lyster Franco para realizar uma pintura a óleo.

de cima da camisa, que pode ter a gola dobrada ou levantada, aparece um laço escuro.



Figs. 119 a 122. A. Hausmann, *Retrato Masculino*, sd. Carvão, esfuminho e lápis branco, sobre papel. 600 x 471 mm Inv. n.º 105v; *Retrato Masculino com Cigarro, Chapéu e Vara*, sd. Carvão, esfuminho e lápis branco, sobre papel. 603 x 445 mm Inv. n.º 103v; *Retrato de Velha*, sd. Carvão, esfuminho e lápis branco, sobre papel. 670 x 479 mm, Inv. n.º 120; *Retrato de Velho com Barbas, de Frente (Tomar)*, 1895. Carvão, esfuminho e lápis branco, sobre papel. 285 x 266 mm. Inv. n.º 115.

O outro conjunto de desenhos de retrato de Torres Novas, é composto por dois retratos de Jovens com cerca de vinte anos, sete retratos masculinos (quase todos velhos) e um retrato feminino. Um dos retratados aparece com a cabeça coberta por um barrete de campino e outro com um chapéu de abas largas, segura na mão direita uma vara e na esquerda um cigarro (fig. 120). Quatro curiosos desenhos representam dois velhos, com uma ligadura na cabeça, provavelmente doentes internados no Hospital da Misericórdia de Torres Novas. Um dos doentes, em ambos os desenhos, é a mulher (fig. 121), têm pendurado ao pescoço, um medalhão. O outro doente, apenas num dos retratos, segura encostado ao corpo, um pote de barro com tampa. Com a mão direita, puxa a gola para baixo, de forma a permitir uma visão do queixo e do pescoço.

Sem ter sido realizado em Torres Novas, mas por ser caso único e estar perfeitamente integrado neste conjunto de desenhos, incluímos o retrato o *Retrato de Velho com Barbas*, inv. n.º 115. Trata-se sem dúvida de um desenho realizado dentro do mesmo espírito dos outros, e onde o artista, para o diferenciar, assina e data: *Ad. Hausm. / 95 em Thomar* (fig. 122).



Figs. 123 e 124. A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas, de Frente* [Torres Novas] c. 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 396 x 286 mm. Inv. n.º 101; Van Gogh, *Retrato do Carteiro Joseph Roulin*, 1888. Caneta e tinta sobre papel. 318 x 243 mm. (J. Paul Getty Museum - LA).

Quando observados globalmente, ficamos com uma agradável sensação de espontaneidade e vivacidade, transmitida por estes desenhos e resultante da expressão, vigor e dinamismo com que foram executados. Em muitos deles, visualmente somos automaticamente remetidos para a nossa memória latente, da pintura *divisionista* de finais do século XIX, nomeadamente para a obra da terceira e última fase artística de Vincent van Gogh (1853-1890)²⁵⁶, realizada a partir do momento em que deixa Paris e parte para a Provença fixando, em 1887, residência em Arles²⁵⁷.

Após um olhar mais atento, podemos afirmar com toda a segurança que estes retratos, realizados por Adolf Hausmann em Torres Novas, estão inseridos dentro do espírito de modernidade que esteve na génese do *Expressionismo* da Europa Central e do qual Van Gogh foi um precursor.

Se bem que mais ricos, e também mais divulgados, os retratos de Van Gogh, pintados a óleo, possam apresentar maiores semelhanças com os retratos a carvão de Hausmann, por ser assunto deste nosso trabalho, e também ilustrativo da ideia que

²⁵⁶ Cfr. Goldwater, Robert, *Van Gogh (1853-1890)*, New York: Harry N. Abrams, Inc./Pocket Books, Inc., 1953.

²⁵⁷ Augusto Soveral (dir.), *História Universal da Pintura – Do Realismo à Arte Nova*, vol. 6, Lisboa: Planeta DeAgostini, 1997, p. 153.

acabámos de defender, escolhemos um desenho, o *Retrato do Carteiro Joseph Roulin* (fig. 124). Neste caso os paralelismos representativos não se confinam apenas à técnica utilizada, mas também, e observando com algum cuidado, a algumas das particularidades fisionómicas dos dois retratados. Ressalvando a diferença de técnicas, suportes e materiais utilizados, assim como as divergências conceptuais, dos projetos artísticos dos dois autores, não podemos deixar de constatar a forte semelhança na forma de utilizar os efeitos de linha. A sugestão de formas e volumes é conseguida através do desenho de linhas paralelas, relativamente curtas, e não se observa grande preocupação na definição de contornos, o que resulta num efeito visual equiparável em várias obras dos dois artistas.

Como nota às semelhanças fisionómicas e na representação, que mais do que uma coincidência são certamente o resultado de uma “cultura visual” de época, chamamos a atenção, entre outros aspetos, para a posição do olhar e das sobrancelhas, a inclinação da cana do nariz, a modelação e configuração dos ossos zigomáticos (malares), e a aparência espetada dos cabelos sobre as orelhas (jeito adquirido pelo uso de chapéus). Não queremos deixar também de salientar aqui o trabalho realizado na frente, onde as linhas cruzadas aplicadas de forma muito semelhante, são brancas, no desenho de Hausmann, para acentuar o efeito do reflexo da luz, e negras no caso do desenho de Van Gogh, para marcarem a zona sombra, provocada pela pala do chapéu.

Como vimos, nos desenhos de Van Gogh a forma de utilização da linha era um reflexo da sua pintura *divisionista*²⁵⁸. No caso de Hausmann, recém formado, e a acabar de se instalar num lugar desconhecido, onde dava início a uma nova etapa da sua vida, pensamos que, neste núcleo de desenhos, a forma de evidenciar a utilização da linha, resultou da necessidade que o artista teve de experimentar, e demonstrar à comunidade local, o seu talento e genialidade representativa, exteriorizando toda a sua expressividade artística.

²⁵⁸ Cfr. Melissa McQuillan, *Van Gogh*, London: Thames and Hudson, 1994.

1.5. TOMAR E O CONVENTO DE CRISTO

“A sociedade portuguesa desconfiada das novidades estruturais como a arquitectura do ferro, agarra-se com particular interesse aos revivalismos, tendo maior importância entre nós aqueles que se inspiraram em períodos que tiveram grande importância em território nacional.²⁵⁹”

Numa época fortemente marcada pelos “revivalismos historicistas”, que aliás já tinham estado na base da formação vienense de Adolf Hausmann, verificamos que este, que não se dedicava à arquitetura, como alguns dos seus colegas (Korrodi, Bigaglia, etc.), ao chegar a Tomar e entrar em contacto com complexos arquitectónicos como o Convento de Cristo, certamente se deixou deslumbrar realizando inúmeros registos alguns dos quais analisaremos adiante. A par disso, deixou-nos também diversos desenhos a grafite e a aguarela de aspetos da paisagem natural.

Um dos núcleos mais interessantes de desenhos de Tomar, diz respeito ao Convento de Cristo, e é composto por mais de três dezenas de registos, dos quais onze são páginas do *Sketchbook 3* (figs. 127 e 133), com apontamentos a grafite, sendo a maioria dos restantes realizados também a grafite, e os outros a tinta – aguada (fig. 129) e aguarela (figs. 130 e 131). Incluindo vistas gerais (figs. 125 a 131) e estudos de pormenores arquitectónicos ou decorativos (figs. 132 e 133), alguns destes desenhos foram realizados como peças autónomas, e os outros eram destinados ao estudo formal, ou do desenho, ou para adaptar em composições decorativas de peças cerâmicas. O cuidado na escolha do enquadramento, e o rigor e na procura da aproximação ao referente, são certamente um reflexo direto da formação académica de Adolf Hausmann.

²⁵⁹ Manuel Rio-Carvalho, “Revivalismos e ecletismos”, in *História da Arte em Portugal. Do romantismo ao fim do século*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.



Figs. 125 a 127. A. Hausmann, *Vistas do Convento de Cristo* (Tomar), c. 1895. Grafite sobre papel. 481 x 325 mm, Inv. n.º 280; 470 x 352 mm. Inv. n.º 279 e 120 x 185 mm. Inv. n.º sb3-25.

Quando analisados com um olhar mais atento verificamos, por exemplo, que nas aparentemente iguais sete vistas do Convento, existem pelo menos três pontos de

observação e, em todos eles, maiores ou menores diferenças no ângulo das sombras. Este aspeto informa-nos que se estamos em presença de desenhos executados em horas ou épocas do ano diferentes. Hausmann ia-se deslocando ao local de acordo com a sua disponibilidade, ou com o intuito de conseguir uma luminosidade que o satisfizesse, não se limitando a tirar os apontamentos de campo e posteriormente realizar todo o restante trabalho no atelier.



Figs. 128 a 131. A. Hausmann, *Vistas do Convento de Cristo* (Tomar), c. 1895. Grafite sobre papel, aguada sobre papel vegetal e aguarela sobre papel. 459 x 365 mm, Inv. n.º 281; 633 x 504 mm, Inv. n.º 282; 524 x 388 mm, Inv. n.º 288 e 232 x 198 mm, Inv. n.º 287.

Como elementos arquitectónicos e decorativos do Convento de Cristo, chegaram-nos diversos registos da decoração escultórica das ombreiras do portal sul, de elementos escultóricos da fachada e do botaréu também do lado sul (*rei de armas com escudo português*)²⁶⁰), e de vários outros elementos que se encontram espalhados pelo edifício, especialmente composições simétricas com motivo central, nomeadamente grifos (fig. 132), que vamos depois encontrar aplicados em estudos para sobreportas e barras para decoração de pratos.



Figs. 132 e 133. A. Hausmann, *Convento de Cristo* (Tomar) – *Elementos Decorativos do Claustro de D. João III*, e da *Fachada Sul*, c. 1894. Grafite sobre papel. 323 x 248 mm. Inv. n.º 702 e 120 x 185 mm. Inv. n.º sb3-65.

²⁶⁰ Vieira Guimarães, baseando-se na heráldica presente, defende, e justifica, tratar-se de D. João II (Vieira Guimarães, *O Poema de Pedra de João de Castilho em Thomar*, (Lisboa: Oficinas Fernandes, 1934), p. 105). Curiosamente, setenta anos depois, Paulo Pereira que não cita “*O Poema de Pedra*”, continua a identificar o rei com o escudo das quinas que, de acordo com a tradição, será D. Afonso Henriques (Paulo Pereira, *De Aurea Aetate. O Coro do Convento de Cristo em Tomar e a Simbólica Manuelina*, (Lisboa: IPPAR, 2003), p. 56).

1.6. O MONUMENTO A FERREIRA DE ALMEIDA



Figs. 134 e 135. A. Hausmann, *Monumento a Ferreira de Almeida - Lápide* (Faro), c. 1904. Grafite sobre papel. 535 x 310 mm. Inv. n.º 367; *Ilustração Portuguesa*, n.º 28, Lisboa: Empresa do Jornal o Seculo, 16 Maio 1904, p. 437.

“José Bento Ferreira de Almeida oficial da Armada, político e estadista, ... natural de Faro, nasceu nesta mesma cidade, a 7-V-1847, e

faleceu em Livorno (Itália), onde se encontrava assistindo à construção do cruzador «Vasco da Gama», a 4-IX-1902.

...

Por iniciativa de numerosos amigos e admiradores que tinha na terra natal, nela lhe foi, em 5-VIII-1910, inaugurado um monumento, mediante projecto do pintor austríaco Adolfo Hausmann, então professor de desenho na Escola Industrial da mesma cidade. Nela foi também dado o seu nome à praça em que se encontra a casa em que nasceu.”²⁶¹

A encomenda do monumento surgiu em 1904, e deveu-se principalmente à iniciativa de um amigo de Ferreira de Almeida (1847-1902), Francisco Nicolau Canivari (1854-1917)²⁶², que foi o seu principal promotor e dinamizador. Após as diferentes fases por que passou o projeto, o obelisco que já estava a ser erigido em 1908²⁶³, foi finalmente inaugurado em 1910²⁶⁴. Envolta numa certa polémica, por se considerar ser uma cerimónia cuja solenidade não se coadunava com o espírito das festas da cidade²⁶⁵, a inauguração consistiu na entrega simbólica do obelisco, realizada pelo Comendador Ferreira Neto (1856-1935), que tinha assumido as funções de Presidente da Comissão do Monumento, ao então Presidente de Câmara Municipal, o Conde do Cabo de Santa Maria (1848-1928)²⁶⁶, que descerrou o medalhão com o retrato do homenageado. Os discursos laudatórios, couberam ao distinto capitão de mar e guerra António José Machado e ao poeta olhanense João Lúcio (1880-1918)²⁶⁷.

Consistindo a proposta inicial na colocação de uma lápide na fachada da casa onde nascera Ferreira de Almeida, os estudos foram-se sucedendo e, através do conjunto de duas dezenas e meia de desenhos que o artista dedicou a este projeto, verificamos que os primeiros esboços consistiam numa lápide com uma estrutura retangular, contendo, para além de um medalhão circular com o retrato, alguns elementos referentes ao

²⁶¹ Mário Lyster Franco, *Algarviana*, (Faro: Câmara Municipal de Faro, 1982), pp. 92-94.

²⁶² *O Algarve. Semanário Independente*, n.º 503, Faro, 11-11-1917, p. 2.

²⁶³ *O Algarve. Semanário Independente*, n.º 8, Faro, 17-05-1908, p. 2.

²⁶⁴ *O Algarve. Semanário Independente*, n.º 120, Faro, 10-07-1910, p. 2

²⁶⁵ Vide nota anterior.

²⁶⁶ Francisco Augusto da Silveira e Almeida, cujo título foi criado por decreto de 3 de Abril de 1905 (D. Carlos I). Cfr. Afonso Eduardo Martins Zúquete (dir.), *Nobreza de Portugal*, vol. II, (Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1960), p. 454.

²⁶⁷ Glória Maria Marreiros, *Quem Foi Quem? : 200 Algarvios do Séc. XX*, (Lisboa: Edições Colibri, 2000), pp. 287-289.

percurso profissional do homenageado, como uma âncora e cordas (vide Anexos, 2 Imagens, fig. 8). Rapidamente a configuração da lápide retangular evoluiu para uma forma de cartela (figs. 134 e 136), lembrando um escudo heráldico, que remetia, para além da ideia de *valor*, intrínseca à formalização da homenagem, a de *nobreza*, talvez alusiva ao carácter de Ferreira de Almeida. Talvez fruto dos esforços de Canivari, a proposta de uma lápide para ser colocada na fachada da casa do homenageado, acabou por se transformar num monumento, destinado a praça pública. Hausmann, que já tinha realizado os desenhos para a lápide, resolveu não desperdiçar esse trabalho²⁶⁸ e, a proposta que apresentou, tomou a forma de uma coluna onde seria aplicada a lápide que tinha idealizado (figs. 137, 138 e 192). Depois de vários estudos em que, relativamente à dimensão da lápide, a coluna foi adquirindo presença, o projeto final acabou por consistir na realização de um obelisco, mantendo-se apenas, da primeira ideia, o medalhão com o retrato de Ferreira de Almeida (figs. 136 a 139 e 192).

Do profundo envolvimento desde logo revelado por Adolf Hausmann, verificamos que, após a execução de alguns estudos e ensaios, realizou um belíssimo desenho (fig. 134) que viria a ser publicado, pouco tempo depois, na revista de referência *Ilustração Portuguesa* (fig. 135)²⁶⁹.

A partir do estudo deste desenho constatamos que esta sua ideia, consistia numa lápide inspirada nos escudos heráldicos à italiana²⁷⁰, rematada em forma de cartela²⁷¹, e contendo ao centro um medalhão oval, com o retrato de busto de Ferreira de Almeida. O presente modelo de escudo heráldico foi também utilizado por Hausmann em outros trabalhos, como por exemplo na composição decorativa para uma xícara (trabalho escolar datado de 1879), ou em diversos estudos de figuras alegóricas (não datados – figs. 183, 199 e 200).

A lápide, que seria para executar em pedra, continha diversos elementos decorativos vegetalistas (grinaldas), sendo encimada por uma coroa de conde, alusiva à sua nomeação como *Par do Reino*²⁷².

²⁶⁸ Isto considerando que, para um monumento de homenagem a uma personalidade, faria mais sentido um busto, colocado sobre um pedestal.

²⁶⁹ Cfr. *Ilustração Portuguesa*, n.º 28, Lisboa: Empreza do Jornal o Seculo, 16 Maio 1904, p. 437.

²⁷⁰ Luis Stubbs Saldanha Monteiro Bandeira, *Vocabulário Heráldico*, (Lisboa: Edições Mama Sume, 1985), p. 262.

²⁷¹ Armando de Mattos, *Manual de Heráldica Portuguesa*, (Pôrto: Fernando Machado e C.^a, Ld.^a, 1941), p. 66).

²⁷² José Bento Ferreira de Almeida foi feito *Par do Reino* em 1901.



Figs. 136 a 139. A. Hausmann, *Evolução do Monumento a Ferreira de Almeida - Lápide (Faro)*, c. 1904. Grafite sobre papel. 439 x 322 mm. Inv. n.º 365; *Obelisco - Maqueta*, sd. Postal ilustrado. 133 x 88 mm. Inv. n.º CLF/125/FAH; *Obelisco - Estudo-IV*, sd. [c. 1905] Grafite sobre papel. 218 x 135 mm. Inv. n.º 380; *Obelisco (Pedra e Bronze)*, sd. Postal Ilustrado. 132 x 90 mm. Inv. n.º CLF/481/PI.

Na parte inferior, seguindo um modelo comum dos ornatos exteriores dos escudos heráldicos²⁷³, pendia de um cordão a insígnia da *Ordem da Coroa da Itália*²⁷⁴.

É ainda de destacar, ligeiramente sobreposto na parte inferior da moldura do medalhão central, uma cabeça de leão, ladeada por um ramo de carvalho e outro de loureiro, respectivamente colocados do lado esquerdo e direito. Esta solução de colocar um elemento decorativo, neste caso também alegórico²⁷⁵, a “suportar” o medalhão central, aparece igualmente nos escudos das alegorias atrás referidas, no entanto, aí o motivo escolhido foi um *querubim*.

Este desenho da Lápide, realizado a grafite sobre papel, é mais um excelente testemunho do virtuosismo representativo do artista. Resultante de diversos estudos de pormenor, alguns dos quais permanecendo na coleção em estudo, é um desenho do mais cuidado rigor, onde Hausmann, para a sua composição criativa não se coíbiu de recorrer a diversas fontes externas, como o seu exemplar do “Manual de Ornamentação”, de Franz Meyer²⁷⁶, inspirando-se, ou mesmo copiando, imagens do livro. Mais adiante, quando falarmos da sua biblioteca e dos seus métodos de trabalho, faremos uma análise detalhada destes aspetos.

Graficamente atestamos o rigor com que utilizou, não só os materiais (grafite), como também as técnicas de representação, utilizando de forma criteriosa a linha, com diferentes espessuras e intensidades, e a mancha, cuja colocação, variação e gradação, criam uma perfeita ilusão de volumes, e sombras próprias e projetadas.

Desta lápide, chegaram-nos também dois desenhos em tamanho natural²⁷⁷, destinados ao canteiro que iria realizar o trabalho²⁷⁸ e que apresentam ligeiras diferenças entre si, nomeadamente: na espessura e ângulo da moldura da cartela; no

²⁷³ Em que era vulgar a utilização das insígnias das *Ordens de Cavalaria, Militares e Honoríficas*, como decoração dos escudos. Cfr. Armando de Mattos, *op. cit.*, p. 67.

²⁷⁴ Cappelletti, Licurgo, *Storia degli Ordini Cavallereschi*, (Livorno: Raffaello Giusti, 1904), p. 12. A insígnia desta Ordem é a *Coroa do Reino de Itália*, que se conserva na *Capela de Teodolinda*, no interior da Catedral de Monza. Esta coroa, formada por seis placas de ouro, esmalte e pedras preciosas, é também conhecida por *Coroa de Ferro* (ou *Coroa Férrea*), por conter no interior um fino aro central em ferro que, segundo a lenda, foi forjado em simultâneo com um dos pregos da crucificação de Jesus Cristo. Adolf Hausmann, por desconhecer a insígnia oficial desta Ordem, ou simplesmente por uma questão estética, em vez da *Coroa de Ferro*, representou uma *coroa real fechada*.

²⁷⁵ O leão simboliza a força de carácter. Cfr. Hans Biedermann, *op. cit.*, pp. 210-212.

²⁷⁶ Meyer, Franz Sales, *Handbuch der Ornamentik*, (Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1889).

²⁷⁷ Invs. n.º 381 e n.º 382, medindo 1490 x 690 mm.

²⁷⁸ Na falta de documentação que nos garanta uma certeza, apenas podemos supor que o obelisco tenha sido executado na *Officina de Escultura e Canteiro de José Maria Paulino Fernandes* (vide Anexos, 1 Documentos, fig. V), situada próximo do local onde o monumento foi erigido, na Rua Conselheiro José Luciano de Castro.

ramo de loureiro que ladeia a cabeça de leão; no remate da coroa; ou na insígnia inferior, onde num dos desenhos a coroa real foi substituída por uma *pérola*.

Entre a cabeça de leão e a parte inferior, no local onde no desenho publicado na *Ilustração Portuguesa*, estava a legenda alusiva, aparece aqui uma pequena roseta decorativa, sugerindo talvez uma cabeça de um prego de fixação.

Do conjunto de desenhos para o monumento a Ferreira de Almeida, constatamos que o projeto passou por dois modelos diferentes para a lápide, e três para o obelisco.

Os diversos estudos efectuados, para além dos já referidos desenhos finais, para publicar ou servirem ao canteiro, incluem esquiços e estudos de pormenores, desenhos realizados em papel vegetal para serem decalcados, e ainda o recurso a técnicas mistas, como a inclusão de fotografias dos próprios desenhos do artista (fig. 192), de que adiante falaremos com mais pormenor.

Através de uma análise cuidada destes trabalhos, percebemos que durante o processo criativo Hausmann foi amadurecendo as ideias e ensaiando soluções, quer globais quer parciais, de forma a obter um resultado que o satisfizesse plenamente.

Após seis anos de concepção do projeto, e execução da obra, a inauguração do monumento acabou por se concretizar, e foi integrada nas festas da cidade de Faro²⁷⁹, realizando-se a cerimónia pelas 10 horas da manhã, do dia 5 de Julho de 1910 (fig. 140). O obelisco foi implantado no local onde ainda hoje se mantém, no início da então Avenida D. Amélia, atual Avenida da República.

Constituindo um dos pontos de referência da cidade, o *Monumento a Ferreira de Almeida* desde logo começou a ser divulgado através de postais ilustrados, aparecendo em destaque ou integrado em vistas da cidade, tendo nós já conseguido coligir, e inventariar, mais de meia centena.



Fig. 140. A. Veiga, *Monumento a Ferreira de Almeida (Festas da Cidade de Faro)*, sd. [1910]. Postal Ilustrado. 88 x 140 mm. Inv. n.º CLF/126/FAH.

²⁷⁹ *O Algarve. Semanário Independente*, n.º 120, Faro, 10-07-1910, p. 2.

2. O ESPÓLIO, OS MÉTODOS E O DESENHO

Do vasto espólio de Adolf Hausmann, reunido por Lyster Franco, conseguimos identificar, para além dos mais de oitocentos desenhos seus e de colegas, uma dezena de retratos pintados a óleo sobre tela, mais de uma centena de fotografias, meia de gravuras e prospectos publicitários diversos, cerca de três dezenas e meia de publicações e uma de manuscritos. Um prato em faiança e uma cómoda. Este grupo de objetos totaliza mais de um milhar de peças que, no seu conjunto e estudados em simultâneo, nos permitem ter uma noção da obra, forma de trabalhar e personalidade deste artista, cuja produção incidu essencialmente sobre o desenho.

A tarefa de identificar os desenhos revelou-se relativamente fácil, uma vez que, na sua quase totalidade, estes permaneciam ainda acondicionados nas pastas deixadas pelo artista. No entanto, a presença de diversos desenhos dos colegas, com diferentes origens, motivou logo desde a primeira hora, cuidados redobrados na sua identificação e classificação.

Livros, gravuras e fotografias que pertenceram a Hausmann, foram resgatados da biblioteca e arquivo Lyster Franco, cujos vários milhares de exemplares tiveram de ser cuidadosamente examinados, de forma a conseguir fazer-se uma atribuição com o máximo de segurança.

Como elementos primeiros, e fidedignos, de identificação, considerámos as assinaturas e carimbos colocados por Adolf Hausmann, como identificação de autoria e marcas de posse (Figs. 221 a 223). Nalguns casos, como no *Historische Memorabilien...*²⁸⁰, vamos encontrar diversas marcas de posse: assinatura no verso da folha de guarda e carimbos no verso da capa e na folha de rosto. Também Carlos Lyster Franco apôs três carimbos seus nesta obra.

Num segundo nível de identificação e atribuição de propriedade, colocámos todas as peças com evidências de terem pertencido a Hausmann. Como sinais evidentes definimos anotações escritas e desenhos que tenham indiscutivelmente sido realizados por Adolf Hausmann. Um bom exemplo são os *Elementos de Modelação...*²⁸¹, onde no capítulo II, *O corpo humano*, Hausmann colocou inúmeras notas à margem, nomeadamente traduções para alemão da nomenclatura da anatomia. Outros bons

²⁸⁰ De que falaremos adiante no capítulo sobre a Biblioteca.

²⁸¹ Ver nota anterior.

exemplos são duas das fotografias de Wilhelm von Gloeden (1856-1931) (invs. n.º CLF/104/FAH e CLF/105/FAH), onde no verso existem desenhos indiscutivelmente realizados pela mão de Hausmann.

Num terceiro nível incluímos todos os materiais que, por comparação, pudessem ser associados ao artista. No caso dos livros foram todos aqueles (e não são muitos) que sendo impressos em alemão (na Áustria ou na Alemanha), só fizessem sentido ter pertencido a Hausmann. *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens...* e *Weihnachts-Katalog 1893*, são dois desses exemplos. O primeiro, trata-se de uma espécie de guia turístico dos monumentos de Viena, editado em 1779, contendo duas dúzias de gravuras de vistas gerais, dos principais edifícios e monumentos daquela cidade. O segundo é um catálogo de Natal da livraria *Gerold & Comp.*, de Viena. Tratam-se pois de dois livrinhos que só interessariam a quem dominasse bem a língua ou tivesse passado, ou fizesse intenção, de passar por Viena.

No caso das gravuras e fotografias assumiu-se o mesmo critério sendo que, relativamente às primeiras ainda tivemos em conta indícios físicos evidentes como legendas recortadas da frente e coladas no verso e “consolidações” realizadas de forma semelhante às de outras perfeitamente identificadas. No que respeita às fotografias, para além dos aspetos referidos, consideramos todas as que pelas suas características físicas, ou pelo tipo de imagem, só fizessem sentido ter pertencido a Adolf Hausmann, como é o caso do interessante núcleo de vinte e uma imagens realizadas em Tomar, na sua quase totalidade executadas pelo fotógrafo A. Silva Magalhães (1834-1897)²⁸² (figs. 163, 167 e 169).

Os restantes materiais – pintura, cerâmica e mobiliário – eram, na família, tradicionalmente dados como tendo sido realizados, ou pertencido, a Adolf Hausmann, pelo que apenas se teve de ter algum cuidado na sua confirmação.

²⁸² “António da Silva Magalhães”. *Tomar Terra Templária*. Visitado 12 Ago. 2012. <<http://www.ttt.ipt.pt/index.php?nivel=2&m=102>>.

2.1. BIBLIOTECA

Não pretendendo atingir aqui a profundidade de análise que podemos observar em trabalhos como o rigoroso estudo, realizado pela Doutora Luísa Arruda, a propósito da Biblioteca de Cirilo Wolkmar Machado²⁸³, vamos no entanto deter-nos um pouco detalhadamente, já que Adolf Hausmann usou sempre a sua biblioteca como fonte iconográfica para os seus trabalhos.

Do que terá sido a biblioteca de Adolf Hausmann apenas temos a amostra que conseguimos resgatar, do que também nos chegou, das bibliotecas do seu colega, o pintor Carlos Lyster Franco e dos seus descendentes. Completando um total de pouco mais de três dezenas de títulos constatamos tratar-se, na sua quase totalidade, de obras ligadas à História da Arte, ao Desenho e às Artes Decorativas.

Após uma análise detalhada considerámos fazer sentido dividir este conjunto de livros em dois núcleos: um diretamente vocacionado para o ensino artístico, como é o caso da História da Arte ou do Desenho, e o outro, composto por obras que, de alguma forma, complementam os estudos artísticos. Assim, no primeiro grupo vamos encontrar o compêndio de História da Arte, *Grundriss der Kunstgeschichte* (Esboço de História da Arte), escrito pelo Dr. Wilhelm Lübke (1826-1893). É um interessante manual de História da Arte, com 283 ilustrações e publicado em Estugarda, em 1876. Na página 412, o já referido pintor Hans Makart é citado, e referenciado como o maior génio colorista da atualidade. Sendo dada apenas a sua data de nascimento (1840), Hausmann teve o cuidado de anotar a lápis, na margem, a sua data de falecimento: “+ 84”. O *Katechismus der Kunstgeschichte* (Catecismo de História da Arte), de Bruno Bucher (1826-1874) e dois manuais de estilos artísticos de Alois Hauser (?-?) um respeitante ao período da Idade Média e o outro à Renascença²⁸⁴, completam este núcleo bibliográfico. Dos dois manuais de Hauser, o dedicado à Renascença, foi certamente o mais utilizado

²⁸³ Luísa Arruda, “As Leituras Solitárias de Cirilo Wolkmar Machado e o Ensino das Artes do Desenho” in Rafael Moreira e Ana Duarte Rodrigues Coord., *Tratados de Arte em Portugal*, Lisboa: Scribe, 2011, pp. 103-118.

²⁸⁴ Alois Hauser, *Styl-lehre der Architektonischen und Kunstgewerblichen Formen: II. theil. Styl-lehre der Architektonischen Formen des Mittelalters*, (Wien: Alfred Hölder, 1884) e *Styl-lehre der Architektonischen und Kunstgewerblichen Formen: II. theil. Styl-lehre der Architektonischen Formen der Renaissance*, (Wien: Alfred Hölder, 1880).

por Adolf Hausmann²⁸⁵. Profusamente anotado entre as páginas 32 e 62, os apontamentos que Hausmann realizou à margem, consistem não só em texto, mas também em numerosos desenhos, que copiam ou complementam, as plantas e cortes de edifícios reproduzidos nesta obra. Na página 103, encontramos um ornato decorativo esgrafitado de um edifício florentino (Fig. 65), que Hausmann aproveitou para realizar uma série de estudos possivelmente destinados a uma barra decorativa para aplicar em paredes (figs. 141 a 144).

O núcleo mais curioso da biblioteca de Hausmann, é composto por manuais, coleções de gravuras e periódicos que eram utilizados como fontes para o desenho ornamental aplicado às artes. O mais interessante é, sem margem para dúvidas, o completíssimo *Handbuch der Ornamentik*, de Franz Sales Meyer (1849-1927), de que Hausmann possuía a edição de 1889, e que ainda hoje continua a ser reeditado em várias línguas e cuja edição mais recente, em espanhol, é a da Editora Gustavo Gili, e data de 2004²⁸⁶. Como veremos adiante, no capítulo, “As Metodologias do Artista”, Adolf Hausmann socorreu-se algumas vezes deste manual para a concretização dos seus projetos. Como vimos atrás, o seu colega Josef Füller publicou na *Biblioteca de Instrução Profissional (Manual do Operário)*, dirigida por Tomás Bordalo Pinheiro, *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*. Trata-se de um manual cuja última parte (praticamente a segunda metade do livro (pp. 65 a 125)), reproduz 30 páginas de figuras do *Handbuch der Ornamentik*.

²⁸⁵ Este volume já não possuiu a capa do editor, mas sim outra, em papel, colocada por Carlos Lyster Franco que também aparou o livro, à cabeça, no corte dianteiro e no pé.

²⁸⁶ Até ao presente este manual teve onze edições na língua original e seis em espanhol.



Fig. 141 a 144. Alois Hauser, *Styl-lehre der Architektonischen und Kunstgewerblichen Formen: II. theil. Styl-lehre der Architektonischen Formen der Renaissance*. (Wien: Alfred Hölder, 1880), p. 103. Inv. n.º CLF/7/BAH; A. Hausmann, *Estudos de Ornatos Decorativos*, sd. Grafite e Aguarela sobre papel. 234 x 648 mm. Inv. n.º 817; 257 x 345 mm. Invs. n.º 820 e 820v.

A *Grammaire de l'Ornemente*, de Owen Jones (1809-1874), o *Der kleine Byzantiner Taschenbuch des byzantinischen Baustyles*, de Carl Alexander Heideloff (1789-1865), e o *Album für arbeit enthaltend klassische Motive für Weissstickerei*,

Bunt-, Gold- und Applikations- stickerei, spitzen, Verschnürungs- und Knüpfarbeit, sowie Weberei, Passementerie und Stoffbemalung São três obras destinadas a servir como base de imagens para a produção artística. O primeiro, uma obra monumental e generalista, talvez das mais interessantes dentro do seu gênero, foi utilizada por Hausmann que copiou, realizando um rigorosíssimo desenho a aguarela, de um fragmento de um dos motivos das *stanze* que Rafael Sanzio (1483-1520) pintou para o Papa Júlio II (1443-1513) no Vaticano (figs. 145 e 146). *Der klein Byzantiner...*, que Hausmann possuía a segunda edição “melhorada”, é um reportório dos elementos decorativos que caracterizam o Estilo Bizantino e, o *Album für arbeit...*, é um álbum de desenhos destinados a labores femininos, certamente utilizado por Hausmann nas suas aulas de *Desenho Decorativo*.

Dos conjuntos de gravuras pertencentes a álbuns (coleções), conseguimos resgatar a importante e já referida série: *Allegorien und Embleme*, coleção de três volumes publicada em Viena, entre 1882 e 1885, e que contou com a colaboração dos mais importantes artistas da época. Algumas coleções chegaram-nos muito incompletas, desconhecendo se Hausmann possuía poucas folhas ou, se as que faltam, terão tido outro destino. Entre elas podemos citar os: *Dekorative Vorbilder* (Modelos Decorativos), de que nos chegaram apenas oito gravuras; *Der Formenschatz* (Tesouros da Arte), com duas gravuras; *Hirth Renaissance*, mais completa, com quarenta e nove gravuras; *Muster Ornamente* (Padrões Ornamentais), com vinte e uma gravuras; e o *Musterbuch für Bildhauer* (Álbum de Padrões para Escultores), com sete gravuras.

Como periódicos encontramos os números correspondentes ao primeiro ano de edição de, *L'Art Pour Tous. Encyclopédie de l'Art Industriel et Decoratif*, quinzenário fundado e dirigido, desde 1861²⁸⁷, pelo arquiteto Émile Reiber (1826-1893) e as sessenta folhas correspondentes ao vigésimo ano de publicação (1908) do trimestral *Journal de la Décoration*, ambos parisienses.

Zeichenschule, de Karl Kimmich (?-1915), é um curioso manual para o ensino do desenho, editado em Estugarda, apenas em 1894, mas onde vamos encontrar inúmeras gravuras imediatamente associáveis ao imaginário visual desenvolvido por Adolf Hausmann.

²⁸⁷ Publicou-se até 1906.



Fig. 145 e 146. Owen Jones, *Grammaire de l'Ornemente*, (Londres: Bernard Quaritch, 1865), pl. LXXXVI*; Inv. n.º CLF/11/BAH; A. Hausmann, *Ornamento Decorativo*, sd. Aguarela sobre papel. 505 x 118 mm. Inv. n.º 813.

Como manuais de Desenho Geométrico, de Projeções e de Perspectiva, Hausmann possuía os três volumes de Julius Kajetan (?-?), da série *Technisches Zeichnen für das Kunstgewerbe* e, ainda deste autor, *Der Vorbereitungsunterricht für das Perspektivische Zeichnen Nebst Dessen Grundlehren*. Diretamente vocacionados para a utilização prática da perspectiva, no desenho de observação, são: *Lehrbuch der Perspective...*, de Guido Schreiber (?-?) e *Handbuch der Linear-Perspective...*, de George Niemann, este último já referido a propósito do desenho *Atelier de Torres Novas*.

Ainda direccionados para o ensino artístico, do desenho e da arquitetura, em particular, são as duas edições do clássico “Tratado das Cinco Ordens de Arquitectura” do arquiteto Maneirista Jacob Barozzi von Vignola (1507-1573), *Bürgerliche Baukunst nach den Grundregeln der fünf Säulenordnung mit Nötigen Anmerkungen Vermehrt von Johann Rudolph Fäsch: Kön. Pohl. und Sächs. Architect und Ingenieurhauptmann in Dresden e Bürgerliche Baukunst zweyter Theil oder deutliche Vorstellung wie die fünf Säulenordnung sechs berühmter Baumeister nach allen ihren eingetheilten Rissen zweckmäßig anzuordnen sind. Herausgegeben von Daniel Stettner, Baudirektor*, publicados em Nuremberga com belísimos caracteres “góticos” e datáveis de cerca de 1800 a 1815.

Das Urbild des Menschen, de Charles Rochet (?-?), é um curioso manual de proporções publicado em Viena, em 1891, que terá sido adquirido por Adolf Hausmann, quando este já se encontrava a leccionar em Torres Novas.

Passando ao outro grupo de livros de Adolf Hausmann, aqueles que estando relacionados com Arte não seriam propriamente utilizados como compêndios, e começando igualmente por obras associadas à História, temos o *Historische Memorabilien*, de Anton Ziegler (?-?), curiosa resenha de factos da História Mundial, publicada em Viena, em 1840. Cada facto aparece descrito por uma gravura, de página inteira, e duas de texto. Se bem que encadernado, o volume de Hausmann apenas possuía completos os 76 primeiros factos e somente mais cinco das gravuras (sem o respectivo texto), até à n.º 87²⁸⁸. Não deixando de dar o devido valor à parte histórica, consideramos como sendo do maior interesse para um artista daquela época a série de “gravuras históricas” que, a qualquer momento, poderiam servir de base a uma nova criação. Apenas como curiosidade referimos que, nesta obra aparecem três acontecimentos da História de Portugal: *O Assassinato de Dona Inês de Castro – ano de 1355* (I. Bd. 13.), *O Rei D. Sebastião de Portugal na Batalha de Alcácer-Quibir – ano de 1578* (I. Bd. 37.) e *O Falso Sebastião – ano de 1598* (I. Bd. 38.)²⁸⁹.

Também com carácter histórico, mas local, Hausmann possuía a edição portuguesa de *Vienna d’Austria e a sua Corte*, de Victor Tissot (1845-1917), publicada pela primeira vez em 1879, na época em que o artista andava por Viena. Como apontamento curioso, na página 64 do primeiro volume, aparece anotado a lápis, a

²⁸⁸ Esta obra, completa, era composta por 96 factos.

²⁸⁹ Trata-se do Falso D. Sebastião da Ericeira.

propósito de uma inscrição em verso que o Imperador Austríaco Maximiliano encontrou, uma vez que se passeava com a Imperatriz, pelas ruas da cidade de roma, e que refere ter sido escrita pelo médico genovês Constantino Cúmano (1811-1866?):

“Compos Dr. Constantino Cúmano íntimo de / maximiliano”

Constantino Cúmano, por motivos políticos teve de se exilar no estrangeiro, acabando por se radicar em Portugal, fixando residência em Faro em 1865.

Possivelmente pela qualidade das suas lindíssimas páginas ilustradas aparecemos a edição de 1845 do *Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I* (Desenhos à Margem do Livro de Orações do Kaiser Maximiliano I), edição que reúne apenas os fólios desenhados por Albrecht Dürer (1471-1528). Com um carácter completamente diferente, mas igualmente interessante pela excelente qualidade das ilustrações é a já referida monumental obra, de Ernesto Korrodi, *Estudos de Reconstrucção sobre o Castello de Leiria*, editada em Zurique em 1898.

Uma curiosa série de brasões foi recortada de *Mährisches Wappenbuch vom Jahre 1888* (Armorial da Morávia em 1888), do heraldista Ernst August Krahl (1858-1926), posteriormente cada imagem foi colada em folhas reutilizadas dos projetos de Hausmann, e estas acondicionadas entre dois cartões. Originalmente perfazendo um total de cento e dois brasões, apenas nos chegaram quarenta e um. Adolf Hausmann além de assinar e datar teve ainda o cuidado de manter, em alguns dos brasões, um enquadramento acrescentado a tinta-da-china preta, que estes já possuíam. Devido ao interesse, revelado por Hausmann, na realização de desenhos heráldicos, não podemos deixar de incluir aqui o lindíssimo calendário alemão, para o ano de 1889, editado em Berlim por Gedrukt von Reinhold Kühn e profusamente ilustrado com motivos heráldicos alusivos às principais cidades alemãs.

Finalmente uma referencia a uma série de catálogos diversos: o atrás referido, *Weihnachts-Katalog 1893* (Catálogo de Natal 1893), é um catálogo organizado tematicamente, dividido em três partes, uma primeira de obras em alemão, a segunda de obras noutras línguas e, por último, uma de livros antigos e edições de luxo. A primeira parte inclui um capítulo dedicado às Belas-Artes, Artesanato e História da Arte e a

segunda, um genericamente dedicado à Arte²⁹⁰; o *Catalogo Provisorio da Secção de Pintura do Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*, edição de 1889, foi certamente adquirido por Hausmann numa sua passagem por Lisboa; *Officieller Führer durch die Oesterreichischen Abtheilungen der Weltausstellung Paris 1900*, é o catálogo oficial da representação austríaca à Exposição Universal de Paris, em 1900, e tem uma primorosa capa concebida por Alfons Mucha (1860-1939); e o *Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1896. Zur feier des 200 jährigen bestehens der Königlichen Akademie der Künst. Katalog*, é o catálogo da exposição internacional de arte comemorativa do segundo centenário da Real Academia de Arte de Berlim. É um catálogo que se encontra anotado revelando que Hausmann, se bem que não tenha participado, deve ter visitado esta exposição²⁹¹. Aproveitamos aqui a oportunidade para revelar a participação de diversos artistas portugueses que expuseram aqui ao lado de nomes como Edward Munch (1863-1944) ou Joaquin Sorolla (1863-1923): José de Brito (1855-1946), Ezequiel Pereira (1868-1943), Júlio Ramos (1868-1945), António Ribeiro (?-?) que se encontravam em Paris e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), que apresentou *Camões, Retrato do Ator Taborda e Retrato do Ator Rosa*,²⁹² António José da Costa (1840-1929), Luciano Freire (1864-1935), Josefa Greno (1850-1902), José Malhoa (1855-1933), Artur Napoleão Vieira de Melo (?-?), Henrique Pinto (1853-1912), que levou *A Caça aos Taralhões*²⁹³ e cuja participação é referida na monografia de Abrantes Raposo²⁹⁴, Artur Prat (1861-1918), António Ramalho (1859-1916), que apresentou *Der Laternenmacher*²⁹⁵ e *Entmuthigt*, Carlos Reis (1863-1940), Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), José Veloso Salgado (1864-1945), que apresentou *Retrato de Sua Majestade a Rainha de Portugal*²⁹⁶, *Retrato de Braamcamp Freire e Jesus*, João Vaz (1859-1931), Jayme Verde (1863-1945), Zoé Wauthélet (1867-1949)²⁹⁷, António José Nunes Júnior (1840-1905), António Carvalho Silva Porto (1850-1893), e o escultor António Teixeira Lopes (1866-1942).

²⁹⁰ Páginas 45 a 47 e 95 a 98.

²⁹¹ Estamos convictos que Hausmann também deverá ter ido visitar a exposição de 1894 pois, no seu espólio, encontrámos um cartaz dessa mostra.

²⁹² Reproduzido no Catálogo.

²⁹³ *Die Vogeljagd*.

²⁹⁴ Abrantes Raposo, *op. cit.*, pp. 34 e 36.

²⁹⁵ Reproduzido no Catálogo.

²⁹⁶ Reproduzido no Catálogo.

²⁹⁷ Apesar de ter nascido em Liège, esta artista veio muito nova para Portugal onde realizou os seus estudos artísticos e acabou por fixar residência.

Por este Catálogo verifica-se ter havido uma participação de mais de duas dezenas de artistas portugueses, entre eles Henrique Pinto, com quem Adolf Hausmann tinha convivido até então. Não deixa de ser conclusivo o facto de, Adolf Hausmann que andava entre Portugal a Áustria e a Alemanha, mais uma vez não ter enviado nenhuma obra sua a uma exposição de arte.

Dos exemplos referenciados e daqueles que iremos ainda abordar no capítulo, “As Metodologias do Artista”, verificamos que efetivamente Hausmann usava os seus livros como material de consulta, como base de dados iconográfica para as suas aulas de desenho, e até, já numa fase de maturidade artística, como fonte de elementos decorativos para integrar nos seus projetos.

2.2. ICONOGRAFIA

Com o intuito de poder mais tarde utilizar como fontes iconográficas, Adolf Hausmann, para além das imagens que possuía, impressas em livros, ia guardando e arquivando avulsamente, ou em álbuns, imagens que recortava de periódicos ou mesmo de livros, gravuras várias, prospectos e cartazes publicitários e outros, num total de mais de uma centena de imagens.

Páginas quase completas, ou apenas as gravuras, retiradas de periódicos em língua alemã, francesa e portuguesa, permitiram-nos identificar o *Neue Illustrierte Zeitung*, para o qual crê-mos ter Hausmann colaborado com o desenho para a gravura *Kurz Rast*²⁹⁸ (Fig. 147, inv. n.º CLF/1/GAH), realizada pelo gravador X. A. H. Parr.



Fig. 147 e 148. A. Hausmann, *Kurz Rast* (Breve Descanso), ilustração para periódico não identificado, sd. 320 x 220 mm. Inv. n.º CLF/1/GAH; *O Amolador*, estudo para ilustração(?), 1881. Grafite, lápis branco e aguada sobre papel. 252 x 182 mm, Inv. n.º 215.

As coleções/séries de gravuras já foram referenciadas no capítulo sobre a Biblioteca de Hausmann. Encontrámos também outros conjuntos de imagens soltas ou recortadas de diversas obras de carácter mitológico, religiosos e histórico. Merecem

²⁹⁸ *Breve Descanso*.

particular atenção um conjunto de cinco gravuras realizadas pelo arquiteto Nicola Bigaglia e que reproduzem diversos pormenores artísticos de Lisboa.

Completam o núcleo de gravuras uma série de imagens dispersas representando retratos vários, com especial destaque para dois interessantes retratos de personagens da família Imperial Austro-Húngara, o Imperador Leopoldo II de Habsburgo-Lorena (1747-1792) e seu filho o Arquiduque Alexandre Leopoldo (1772-1795), cenas de género e diversos aspectos arquitectónicos e de artes decorativas²⁹⁹.



Fig. 149 a 151. A. Hausmann, *Figura Alegórica com Lira*, sd. Grafite sobre papel. 343 x 243 mm. Inv. n.º 193; *Zur Guten Stunde*, 1889. 263 x 204 mm. Inv.n.º a1-141b; *Figura Alegórica com Lira*, Ilustração de periódico não identificado, sd. 269 x 204 mm. Inv. n.º a1-61.

Evidente é a influência da gravura (Inv. n.º a1-61, Fig. 151,) e do folheto publicitário (Inv. n.º a1-141b, Fig. 150,) sobre a composição de um conjunto de

²⁹⁹ Já falamos de uma destas gravuras a propósito de um desenho para a decoração de um prato (Fig. 7).

desenhos, estudos para uma figura alegórica composta por uma figura feminina alada, a pairar, sentada aparentemente em nuvens e a segurar, com a mão esquerda, uma lira que encosta à coxa. A rodeá-la encontram-se uma série de anjinhos, um dos quais, com um plectro, percute as cordas da lira (Fig. 149, Inv. n.º 193). Se nestas imagens impressas encontramos representadas uma paleta com pincéis, instrumentos que claramente nos remetem para alegorias ao Triunfo da Pintura, ou mesmo das Artes em geral, já nos estudos de Hausmann nada denuncia a intenção final do seu autor.

Debruçando-nos um pouco sobre os cartazes e folhetos publicitários, salta-nos à vista uma certa predominância de imagens de carácter alegórico e heráldico. Tal facto não é para estranhar pois estamos em presença de materiais resultantes de uma época de transição. Por um lado estava-se ainda muito próximo da Revolução Industrial e do surgimento maciço de produtos resultantes de novas técnicas de produção que, para se imporem no mercado, necessitavam de transmitir uma imagem que os associasse à tradição e qualidade dos produtos produzidos pelos processos tradicionais. Por outro lado, as novas tendências estéticas da Arte Nova procuravam impor-se mas, na presente coleção, os poucos testemunhos que nos chegaram, são na sua maioria oriundos da Exposição Universal de Paris de 1900.



Fig. 152 a 156. Cartaz da Exposição de Berlim de 1894. 680 x 370 mm, Inv. n.º 193; Lista das Esculturas expostas pela cidade de Viena na *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris*. 211 x 100 mm, Inv. n.º CLF/37/GAH; Folheto publicitário da *Manufactura de Berndorf*, 1900. 197 x 96 mm, Inv. n.º CLF/38/GAH; Folheto publicitário da *Fonte* fabricada, em prata e bronze, pela casa *P. Bruckmann et fils*, e apresentada na Exposição Universal de Paris de 1900. 172 x 101 mm, Inv.n.º CLF/39/GAH; Folheto publicitário da coleção de gravuras *Handzeichnungen Alter Meister*, publicada pelo Museu Albertina, sd. (1896?). 231 x 178 mm (cortado). Inv. n.º CLF/40/GAH.

2.3. FOTOGRAFIA

Um pouco à semelhança do que aconteceu com a coleção de gravuras, a coleção de fotografias (provas fotográficas) que pertenceu a Adolf Hausmann, foi resgatada de outra mais vasta já referenciada, à qual o seu colega Lyster Franco, e os seus descendentes reuniram muitas outras, com diversas proveniências.

Certamente muito depauperada, conseguimos recuperar 126 espécimes, entre os que estão perfeitamente identificados ou sejam reconhecíveis pelo seu contexto, e aqueles que, atendendo às suas características específicas, possam ser associados a Adolf Hausmann, com grande certeza de não errar.

Numa primeira análise, e atendendo à forma como as fotografias estão organizadas, podemos considerar três núcleos diferentes:

- espécimes isolados;
- espécimes colados em folhas de álbum.
- espécimes colados sobre desenhos;

É nos primeiro e terceiro núcleos, que poderíamos hesitar na atribuição de um ou outro exemplar. Se por um lado, as fotografias de Torres Novas ou a série de vistas de Tomar, mesmo sem estarem identificadas, não oferecem quaisquer dúvidas quanto à proveniência, já o mesmo não se pode afirmar quanto às fotografias do Algarve e, em particular, as de Faro. Há que ter em conta que esta coleção pertenceu igualmente, durante várias dezenas de anos, ao Dr. Mário Lyster Franco, um dos mais prolíferos investigadores de assuntos do Algarve, e que este a foi aumentando, atingindo um total de vários milhares de fotografias desta região, as quais foram sendo incorporadas por diversas formas.

Algumas das vistas de Faro mais antigas, poderão ter pertencido a Adolf Hausmann. No entanto, como se verifica que não possuem quaisquer marcas (desenhos, assinaturas ou outras inscrições) que nos permitam realizar uma atribuição minimamente credível, optámos pela sua não inclusão neste núcleo. Por outro lado existem espécimes que foram voluntariamente destacados do cartão original, onde seria provável existir alguma marca deixada pelo artista, e que foram igualmente deixados de

fora. Adolf Hausmann certamente possuía inúmeras fotografias do Algarve, que infelizmente hoje não podemos identificar por falta de indícios.

O núcleo de fotografias de Adolf Hausmann é composto por provas fotográficas de albumina, realizadas a partir de negativos de colódio húmido, e algumas fototípias em formato de postal, na sua maioria realizadas ainda no século XIX. De um modo geral estas provas encontram-se “soldas” e montadas sobre um suporte de cartão (prática corrente na época), possuindo dimensões que variam entre os 50 x 30 mm e os 408 x 295 mm. Dezasseis fotografias foram coladas em quatro folhas de papel almaço, que pertenceram a um álbum organizado pelo pintor Lyster Franco, e do qual nos chegou um total de vinte e três folhas. Outras duas imagens foram coladas numa folha dobrada que poderá pertencido a outro álbum, este organizado pelo próprio Hausmann. Por último, uma fotografia, reproduzindo um desenho do artista, está colada sobre outro desenho, de forma a completar a composição do projeto que Hausmann realizou: o monumento a Ferreira de Almeida.

Como grandes temas presentes nesta coleção considerámos:

1. Figura humana:
 - a. Retratos individuais e de grupo (de Hausmann, de estadistas e outros destinados a servir como modelos para trabalhos de desenho, pintura e cerâmica);
 - b. Modelos, para utilizar em exercícios académicos de desenho, pintura e escultura (modelo nu e retrato);
2. Urbanismo e arquitetura (vistas gerais de cidades e particulares de exteriores e interiores de edifícios, e pormenores arquitectónicos: Áustria, Alemanha e Portugal);
3. Paisagens naturais e pormenores vegetais (flores para servirem de modelo para aplicar posteriormente em composições decorativas);
4. Reproduções de obras de arte (pintura, escultura e desenho);
5. Trabalhos de Adolf Hausmann.

Tal como se fez com os outros materiais (desenhos, gravuras, pintura), começou-se por tentar separar tematicamente a coleção, para posteriormente se iniciar um processo de inventariação, onde se procurou uma proximidade temática que futuramente

simplificasse as consultas.

No primeiro núcleo, *Figura Humana*, vamos encontrar um interessante e heterogêneo conjunto de retratos, individuais e de grupo, dos quais cinco são perfeitamente identificáveis, sendo quatro do próprio Hausmann (dois individuais e dois de grupo, com os pintores Lyster Franco e Conceição e Silva, e com os alunos da escola de Faro (Fig. 78 e *Ancos*, 2 Imagens, fig. VI) e, o outro, é um retrato de Guilherme II (1859-1941), último Imperador da Alemanha e Rei da Prússia. Dos outros retratos, de figuras de busto ou de corpo inteiro, individuais ou de grupo, apenas destacamos dois, que falaremos adiante no capítulo, “As Metodologias do Artista”, e que serviram como modelo para a decoração de um prato (Fig. 187).



Fig. 157 e 158. Modelo de Criança sd. Prova Fotográfica. 137 x 88 mm. Inv. n.º CLF/107/FAH; A. Hausmann, *Criança de Pé, Voltada de Costas e Pés de Criança*, sd. Grafite sobre papel. 158 x 95 mm. Inv. n.º 58.

Ainda no primeiro núcleo vamos encontrar uma série de imagens assumidamente destinadas a servir de modelos para artistas e a partir das quais Hausmann também nos fez chegar alguns exemplos dessa função. É o caso do desenho *Criança de Pé, Voltada*

de Costas, Inv. n.º 58, cópia da fotografia inv. n.º CLF/107/FAH (Figs. 157 e 158) ou da série de desenhos já referenciada *Édipo em Colono* cujos estudos iniciais se percebe terem tido como fonte uma fotografia, inv. n.º CLF/97/FAH (Fig. 159).



Figs. 159 a 162. *Édipo em Colono*, sd. Prova Fotográfica. 161 x 115 mm. Inv. n.º CLF/97/FAH; A. Hausmann, *Modelo Nu Masculino Sentado com Vara*, sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 265 x 145 mm. Inv. n.º 122; *Édipo em Colono*, sd. Carvão e lápis branco sobre papel. 265 x 145 mm. Inv. n.º 122v; *Édipo em Colono* sd. Grafite sobre papel. 425 x 230 mm. Inv. n.º 142.

Curiosa e rara é a série de sete provas fotográficas realizadas por aquele que é considerado o mais importante artista visual gay, anterior à 1.^a Guerra Mundial, Wilhelm von Gloeden (1836-1931).

Como fotógrafo Gloeden foi inovador:

- na realização da fotografia de nus ao ar livre;
- na utilização de filtros fotográficos;
- na aplicação de um makeup, no corpo dos modelos, composto por uma mistura de leite, azeite e glicerina.

Em 1931 Wilhelm von Gloeden morreu e deixou as mais de 3000 fotografias a um dos seus modelos, de quem era também amante, Pancrazio Buciuni, igualmente conhecido por “Il Moro”, pela sua aparência africana. Cinco anos mais tarde, por serem consideradas pornográficas, mais de 2500 fotografias da coleção de “Il Moro” foram destruídas pela policia de Mussolini, sobrevivendo apenas aquelas que se encontravam em outras coleções particulares³⁰⁰.

O segundo grupo de fotografias da coleção de Adolf Hausmann, “Urbanismo e arquitetura”, é composto essencialmente por imagens de Gorkitz, Berlim, Viena, Tomar e Faro. Trata-se de um núcleo que interessa mais pelo seu valor histórico e documental do que pela utilização que Hausmann lhe possa ter dado. Já vimos, por exemplo no caso dos desenhos do Convento de cristo, em Tomar, que Adolf Hausmann se deslocava ao local para fazer os registos a partir do natural.

Dois outros exemplos, neste caso baseados em fotografias e desenhos de igrejas, estes aparentemente realizados a partir das fotografias, podem ser usados para comprovar o que ficou dito. Um primeiro caso, ainda de Tomar, é a Igreja de Santa Maria do Olival, de que Hausmann possuía uma belíssima fotografia, do fotógrafo António da Silva Magalhães (Fig. 163), e que, quando comparada com os vários desenhos realizados por Adolf Hausmann, constatamos existirem diferenças, nomeadamente a nível das proporções e das sombras (Fig. 164).

³⁰⁰ A importância da obra de Wilhelm von Gloeden reflete-se nas inúmeras exposições realizadas nos últimos anos e onde o seu trabalho tem sido divulgado. Destas salientamos uma exposição monográfica no Palazzo della Ragione, em Milão, realizada entre 24 de Janeiro e 24 de Março de 2008 e onde estiveram expostas cerca de uma centena e meia de fotografias suas. Vide Zannier, Italo, *Wilhelm von Gloeden. Fotografie – Nudi, Paesaggi, Scene di Genere – Milano, Palazzo della Ragione, 24 Gennaio – 24 marzo 2008*, (Firenze, Alinari 24 ORE, 2008).



Figs. 163 e 164. *Igreja de Stª Maria do Olival*, sd. Prova fotográfica. 154 x 218 mm. Inv. n.º CLF/55/FAH; Adolf Hausmann, *Igreja de Stª Maria do Olival*, 1-12-1894. 327 x 378 mm, Inv. n.º 298.

O outro caso é já de Faro e reporta a uma série de desenhos da Ermida de S. Luís (Figs. 165 e 166), onde podemos constatar o que ficou dito para a igreja de Santa Maria do Olival. Certamente se estivéssemos em presença de desenhos realizados a partir das imagens fotográficas, não se verificariam estas diferenças.



Figs. 165 e 166. *Ermida de S. Luís (Faro)*, sd. Prova fotográfica. 79 x 110 mm. Inv. n.º CLF/25/FAH; Adolf Hausmann, *Ermida de S. Luís. (Faro)*, sd. Grafite sobre papel. 444 x 537 mm. Inv. n.º 354.

No que se refere ao terceiro grupo de imagens, “Paisagens naturais e pormenores vegetais”, composto por apenas dez imagens, quatro das quais de raminhos de flores que, se não serviram de modelo a desenhos de Hausmann, pelo menos poderão ter servido de referência na composição e enquadramento de pequenos desenhos que este ia realizando, para oferecer ou vender (Figs. 167 a 170).



Figs. 167 a 170. A. Silva Magalhães, *Flores*, sd. Provas fotográficas. 141 x 98 mm, Inv. n.º CLF/112/FAH e 99 x 61 mm. Inv. n.º CLF/110/FAH; Adolf Hausmann, *Flores*, sd. Aguarela sobre papel. 122 x 89 mm. Inv. n.º 612 e 150 x 115 mm. Inv. n.º 629.

O núcleo de “Reproduções de obras de arte”, é composto fundamentalmente por duas dezenas de imagens de pintura e escultura. Como exemplos de reproduções de

pintura mural podemos destacar a *Glorificação da Lei*, de Paul Baudry (1828-1886), realizada no tecto do Supremo Tribunal de Justiça de Paris ou *A Aurora*, de Guido Reni (1575-1642) pintura mural do tecto do Pavilhão de Descanso, no jardim do Palácio Rospigliosi, em Roma. Na pintura de cavalete, aparecem-nos obras como a *Danae*, de van Dyck (1599-1641) ou *A Vestal*, de Angélica Kauffmann (1741-1807). Como exemplos de escultura Hausmann possuía, entre outras, um curioso conjunto de quatro reproduções das figuras alegóricas³⁰¹ que se encontram na base do Monumento a Frederico Guilherme IV da Prússia (1795-1861), erigido na frente da Alte Nationalgalerie³⁰², de Berlim, e realizado em 1886, por Alexander Calandrelli (1834-1903).

Do último grupo, “Trabalhos de Adolf Hausmann”, de que damos notícia de alguns espécimes, noutros capítulos, a propósito dos desenhos e projetos de Hausmann, não queremos deixar de referir duas provas fotográficas. Uma é a fotografia do medalhão em barro para o monumento a Ferreira de Almeida (Inv. n.º 121), exemplar que foi recortado pelo contorno oval e que apresenta um ponto de cola no verso, certamente resultante de ter estado colado num dos desenhos do projeto. A outra, é a fotografia do desenho para a *Travessa Vénus e Psiché* (Inv. n.º CLF/120/FAH, Fig. 171)³⁰³ e que é reveladora da importância que este projeto tinha para o seu autor.

³⁰¹ *A Religião, A História, A Filosofia e A Poesia.*

³⁰² Antiga Galeria Nacional.

³⁰³ Vide figs. 2 a 6.



Fig. 171. Adolf Hausmann, *Travessa Vénus e Psiché*, 1903. Prova Fotográfica. 197 x 169 mm. Inv. n.º CLF/120/FAH.

Não devemos estranhar esta prática da utilização da fotografia uma vez que, desde muito cedo, os artistas a utilizaram para fixar os modelos que pretendiam representar em desenho, pintura ou escultura. Vamos encontrar exemplos comprovativos disso, entre outros, em Cezanne (1839-1906); Van Gogh (1853-1890); Degas (1834-1917); Rodin (1840-1917); Toulouse-Lautrec (1864-1901); Mucha; Klimt; Gauguin (1848-1903); Picasso (1881-1973) ou Frida Kahlo (1907-1954).

Quando Hausmann foi estudar para Viena já se vivia um período de grande utilização e comercialização da fotografia, sendo esta considerada um importante meio de divulgação de imagens e inclusivamente ensinada e utilizada na Escola de Artes Decorativas. Perfeitamente elucidativo da importância da fotografia nessa época, é o facto de Adolf Hausmann ter seleccionado para decorar a capa do seu maior álbum de recortes, uma gravura onde estão representados os principais instrumentos das artes sobre papel, a lapiseira, a pena, o pincel (e a caixa de aguarelas), o buril e também uma máquina fotográfica.

Como nota final podemos referir os autores identificados, verificando que cerca de 55% foram realizadas em Portugal, se bem que, na maioria dos espécimes, não foi possível fazer uma atribuição de autoria. Assim, como imagens de fotógrafos portugueses, identificámos 18 espécimes do já referido António Silva Magalhães, de Tomar³⁰⁴, um do fotógrafo João Viana, de Lisboa, reproduzindo um modelo em barro realizado por Josef Füller, e dois de J. A. Veiga, de Faro.

Quanto às fotografias realizadas fora de Portugal, neste caso mais de metade encontra-se identificada, ou é possível fazer uma atribuição de autoria. Como autores estrangeiros aparecem-nos: J. Pfeifer, de Fridland; Robert Scholz, de Gorlitz; Ad. Braun & Cie, de Paris; Bienenfeld és Társa, de Budapeste; H. Hampel, de Schönlinde /Eisenschiml & Wachtl, de Viena; J. Löwy, K. K. Hof. Photogr, de Viena; Klösz; Oscar Kramer, de Viena; Rob. Pragas (Schultz & Schlenner); Römmler & Jonas (Gustav Lohse), de Dresden; e Wilhelm von Gloeden, que trabalhava em Taormina.

³⁰⁴ Uma das fotografias encontra-se datada de Setembro de 1872.

2.4. AS METODOLOGIAS DO ARTISTA

Como temos vindo a descrever, Adolf Hausmann era um desenhador que, para os dias de hoje, podemos considerar compulsivo, por vezes, até obsessivo. Quando o denominamos de compulsivo temos em mente as mais de oito centenas de desenhos a que tivemos acesso.

Se por um lado, e à primeira vista, comparando com a obra que outros artistas nos deixaram, pode não parecer excessivamente vasta, por outro, atendendo ao facto de não estarmos em presença de um “artista a tempo inteiro”, e às características intrínsecas dos próprios desenhos, acabamos por concluir que grande parte do tempo livre deste artista, era passado a desenhar.

Na sua maioria são desenhos rigorosos, realizados por vezes com o auxílio de régua (como por exemplo o já estudado desenho do *Atelier de Torres Novas*), e que Hausmann ia construindo paciente e metodicamente, a partir da execução de inúmeros estudos, recorrendo quando necessário à utilização de papel vegetal, para decalque e reprodução, sempre com o objetivo de chegar a um resultado que lhe agradasse.

Em variadíssimos desenhos verificamos que a estrutura da imagem começava por ser delineada por linhas muito ténues, por vezes quase invisíveis, e à medida que o desenho ia surgindo, algumas dessas linhas iam sendo apagadas, e outras acentuadas, ganhado expressão e por vezes dinamismo.

Adolf Hausmann, como qualquer artista da sua época, estruturava os seus projetos a partir de um trabalho de observação e registo, no seu caso escrupuloso, de tudo o que ia considerando interessante, ou pertinente, para a sua atividade.

Temos inúmeras evidências de registos feitos a partir do natural, nomeadamente nas cerca de trezentas páginas dos seus *sketchbooks*, e também nos inúmeros retratos, desenhos de monumentos (vistas gerais e pormenores arquitectónicos e de ornatos decorativos) e nos variadíssimos desenhos de paisagem, natural e urbana. Após os primeiros registos, nalguns casos, certamente já no atelier, ia realizando novos desenhos, no intuito de aperfeiçoar e obter um resultado que o satisfizesse.



Figs. 172 e 173. A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas com a Cabeça Levantada e a Olhar para o Lado Direito*, c. 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 600 x 471 mm. Inv. n.º 105; Óleo sobre tela. 575 x 440 mm. Inv. n.º CLF/7/PAH.

Bons exemplos de registos a partir do natural, para além dos já referidos e de que salientamos o desenho do *Atelier de Torres Novas* (inv. n.º 277, fig. 142), que deu origem a um retrato a óleo (inv.º n.º 7, fig. 143) cuja diferença significativa, face ao desenho, é no vestuário.



Figs. 174 e 175. A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas com a Cabeça e o Olhar para o Lado Esquerdo*, c. 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 588 x 426 mm. Inv. n.º 110; Óleo sobre tela. 550 x 420 mm. Inv. n.º CLF/8/PAH.

Existindo, como vimos, duas dezenas de desenhos de retratos deste personagem, apenas vamos encontrar mais três pinturas, uma das quais sem o desenho correspondente (inv. n.º 8, fig. 145) e, as outras duas, não conseguindo atingir a intensidade expressiva que caracteriza o respetivo desenho (invs. n.º 39v, 9 e 10, figs. 146 a 148).



Figs. 176 a 178. A. Hausmann, *Cabeça de Expressão de Velho com Barbas. Estudo para Édipo em Colono*, c. 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 515 x 404 mm. Inv. n.º 39v; Óleo sobre tela. 419 x 387 mm e 586 x 607 mm. Invs. n.º CLF/10/PAH e CLF/9/PAH.

Outros desenhos, realizados a partir do natural, foram posteriormente aproveitados para integrar, ou apenas inspirar, composições decorativas. Entre outros, temos evidências nos desenhos realizados em Tomar, e tirados de elementos decorativos do Convento de Cristo (inv. n.º 720, fig. 132), ou a partir de ornatos decorativos em gesso, utilizados para o ensino do desenho (fig. 179). E que originaram estudos para sobreportas, barras decorativas ou mesmo peças cerâmicas (inv. n.º 701, fig. 181).

Outro exemplo interessante é o de uma vista do Rio Nabão, a partir da qual realizou seis estudos para decoração de uma travessa e dois para prato (invs. n.º 723 a 728).



Fig. 179 a 181. *Grifo. Relevo Decorativo* sd. Gesso. FBAUL. Inv n.º RLV 024; A. Hausmann, *Grifo*, sd. Aguarela sobre papel. 248 x 495 mm. Inv. n.º 700; *Grifos Afrontados com Cartela*, sd. Grafite e aguarela sobre papel. 271 x 570 mm. Inv. n.º 701.



Figs. 182 e 183. A. Hausmann, *Figura Alegórica*, sd. Aguarela sobre papel. Ø 189 mm. Inv. n.º 715; *Prato decorativo com Figura Alegórica*, sd. Grafite e aguarela sobre papel. 669 x 587 mm. Inv. n.º 717.



Figs. 184 a 186. A. Hausmann, *Figura Alegórica*, sd. Grafite sobre papel. Ø 170 mm. Inv. n.º 170; *Decoração para Prato de Inspiração Japonesa*, sd. 372 mm. Inv. n.º 669; *Tondo de Inspiração Japonesa*, sd. 178x 178 mm. Inv. n.º 668.

A fotografia foi outro dos recursos utilizados por Adolf Hausmann nos seus projetos. Para além dos já referidos desenhos escolares realizados a partir de fotografia, chegaram-nos alguns projetos onde esta foi utilizada como fonte visual ou como auxiliar do desenho.

Para além dos exemplos já estudados, podemos analisar o *Prato Primavera* (inv. n.º 1, fig. 158), uma lindíssima peça de faiança fina, com 37 cm de diâmetro, que é mais um dos projetos em que temos evidências de que Adolf Hausmann utilizou a fotografia como base de trabalho. A figura central, uma alegoria à Primavera, inscrita numa reserva circular, é representada por um retrato feminino de busto, virado à direita, com um diadema de flores na cabeça e um anel de pérolas a apanhar o cabelo em carrapito. Adolf Hausmann deixou-nos uma folha de álbum onde colou duas provas fotográficas de retratos femininos, e um desenho em papel vegetal, utilizado numa das transferências que realizou do desenho. Trata-se explicitamente dos modelos utilizados e um elemento (o desenho) de uma das fases do projeto.

A envolver a figura central, e preenchendo o resto da superfície do prato, Hausmann utilizou uma grinalda composta por dois ramos floridos de árvore, unidos na base. Em baixo, a envolver um dos ramos, está uma cartela com a legenda “Printemps” e, em cima, vemos duas borboletas, uma à esquerda nas costa da figura, e a outra em cima, na zona livre entre as pontas dos ramos floridos de árvore. Através de uma criteriosa utilização de sombras esta composição é subtilmente destacada do fundo, sugerindo uma ilusão de profundidade – trompe-l’oeil. A separar e contornar exteriormente as composições, Adolf Hausmann utilizou dois frisos vegetalistas semelhantes.



Figs. 187 a 190. A. Hausmann, Estudos para o *Prato decorativo "Printemps"*: Página de Álbum com fotografias e desenho, sd. Provas fotográficas em papel direto e desenho a grafite sobre papel vegetal. 340 x 225 mm. Inv. n.º a3-2; Estudo para a Barra. sd. Aguarela sobre papel. Ø 372 mm. Inv. n.º 669v; Estudo para a Reserva. sd. Grafite e aguarela sobre papel. 119 x 122 mm. Inv. n.º 721; Estudo para o Prato "*Printemps*". sd. Grafite sobre papel. 542 x 530 mm. Inv. n.º 724.

Composto por um conjunto de duas dezenas de desenhos preparatórios, este interessante núcleo de trabalhos integra dez estudos para a figura alegórica da Primavera, cinco para a decoração do prato e nove para uma versão de travessa oval. Na sua maioria são desenhos realizados a grafite sobre papel havendo quatro a aguarela e um a aguada cinza. À semelhança do já estudado núcleo de desenhos para o Monumento a Ferreira de Almeida, podemos também aqui, através da análise destes

desenhos, tomar conhecimento das diversas possibilidades que povoaram a mente do artista, bem como do cuidado que este colocava na realização de cada projeto.



Fig. 191. A. Hausmann, *Prato decorativo "Printemps"*, sd. Faiança, purpurina e moldura em madeira de nogueira. Ø 370 mm (prato). Inv. n.º CLF/1/VAH.

Hausmann fotografava os próprios trabalhos, utilizando posteriormente essas imagens como “portefólio”. Essa ideia foi expressa por ele quando escreveu a Lyster Franco lamentando-se da forma como, em 1916, fora expulso de Portugal³⁰⁵. Para além disso, durante o processo criativo, Adolf Hausmann usava também a imagem fotográfica como complemento do desenho. Uma clara evidência disso vamos encontrar no desenho inv. n.º 379, *Obelisco – Estudo-III* (fig. 192). Trata-se de mais um

³⁰⁵ Carta de 14 de Dezembro de 1916, atrás transcrita.

admirável desenho, realizado a grafite e aguada cinza sobre papel, consistindo num estudo intermédio para o Monumento a Ferreira de Almeida. Aqui, o Obelisco é destacado pela mancha de aguada e, para não repetir, ou mesmo destacar, a lápide, colou uma fotografia do desenho que tinha executado³⁰⁶. A coloração verde o fundo do medalhão com o retrato foi certamente para indicar que este seria realizado em bronze. A grafite deixou, na parte superior, linhas de construção e, em baixo, algumas figuras esboçadas que nos dão a noção da escala do monumento.



Fig. 192. Adolf Hausmann, *Obelisco – Estudo-III*, sd. [c. 1905] Grafite e aguada cinza sobre papel, com fotografia colada. 611 x 350 mm. Inv. n.º 379.

³⁰⁶ Certamente do desenho Inv. n.º 367 (fig. 134).

Outra fonte utilizada por Hausmann foram as imagens impressas. Na sua biblioteca e coleção de iconografia conseguimos descortinar diversas citações e, neste caso mesmo cópias, de imagens que posteriormente aplicou em alguns dos seus projetos.

Da sua biblioteca podemos referir, entre outros o já citado *Handbuch der Ornamentik* de Franz Sale³⁰⁷, onde foi buscar inspiração para diversos projetos e de onde, como vamos ver, recortou mesmo, as folhas e imagens desejadas (fig. 193).

Como primeiro exemplo, constatamos que recortou, para fotografar, a folha n.º 137/138³⁰⁸, verificando-se mesmo que ainda permanecem, a grafite, as linhas que assinalavam o limite das fotografias pretendidas. Tratou-se certamente de imagens destinadas a servirem como exercícios para os seus alunos, uma vez que identificou as provas fotográficas (fig. 194) do seguinte modo:

“Eigenthum v. Prof. Ad. Hausmann”
(Propriedade do Professor Adolf Hausmann)



Figs. 193 e 194. Franz Sales Meyer, *Handbuch der Ornamentik*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1889, p. 138. Inv. n.º CLF/21/BAH; Página do *Álbum de Imagens-I*, com provas fotográficas coladas. sd. 700 x 500 mm. Inv. n.º ai1-116.

³⁰⁷ Franz Sales Meyer, *op. cit.*

³⁰⁸ Hoje recolocada.

Outro exemplo, recolhido ainda da mesma obra, é o caso da cabeça de leão, reproduzida na página 88 (Fig. 195), e que neste caso recortou apenas a imagem³⁰⁹. Esta cabeça foi utilizada como elemento decorativo da lápide que projetou para a homenagem a Ferreira de Almeida (figs. 134 a 136, 192, 196 e 197).



Figs. 195 a 197. Franz Sales Meyer, *Handbuch der Ornamentik*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1889, p. 88. Inv. n.º CLF/21/BAH; A. Hausmann, *Monumento a Ferreira de Almeida - Lápide*. Página com estudos colados, c. 1904. Grafite sobre papel. 132 x 117 e 259 x 220 mm. Invs. n.º 369-370; Pormenor do *Desenho da Lápide*, sd. [1904]. Grafite sobre papel. 535 x 310 Inv. n.º 367.

Como exemplo de projetos relacionados com a coleção de iconografia selecionámos dois dos desenhos para uma *Composição Alegórica*, Invs. n.º 188 e 189 (Figs. 200 e 199), onde é evidente a semelhança com o panfleto publicitário da inauguração da exposição de trabalhos da *Kunstgewerbeschule*³¹⁰, em 16 de Janeiro de 1885 (Inv. n.º CLF/a1-141a/GAH, Fig. 198). Verificamos que apesar de se verificarem algumas diferenças, a colocação das figuras alegóricas no lado esquerdo da composição e, à direita, a reserva destinada ao texto. Como figuras principais temos uma figura feminina e dois anjinhos: um esvoaçante sobre a rapariga e, o outro, a seus pés, segura uma cartela com um escudo oval, o dos desenhos muito semelhante à gravura. Dos quatro desenhos para este projeto, em dois deles conseguimos descortinar, tenuemente

³⁰⁹ Também hoje já recolocada.

³¹⁰ *Kunstgewerbeschule österreichischen des Museums für Kunst und Industrie*. Trata-se da já referida Escola de Artes Decorativas da Áustria Imperial, associada ao Museu Austríaco Imperial e Real de Arte e Indústria, onde Hausmann estudou, entre 1875 e 1885.

esboçado na reserva, o mesmo título da gravura: “Kostume Kränzchen”. Sabendo que Adolf Hausmann frequentou a *Kunstgewerbeschule*, precisamente até ao ano de 1885 (inclusive) estamos certos de que este núcleo de desenhos, tinha como objeto o panfleto da exposição de trabalhos, a realizar nesse ano, ou num dos seguintes, 1886, ou mesmo 1887, cujo espécime do folheto, Hausmann conservou.



Figs. 198 a 200; *Kostume Kränzchen*, folheto publicitário da inauguração da exposição de trabalhos dos alunos da *Kunstgewerbeschule*, 1885. 224 x 146 mm. Inv. n.º a1-141a; A. Hausmann, *Composição Alegórica*. Estudos, sd. Grafite sobre papel. 273 x 192 mm. Inv. n.º 189 e 243 x 174 mm. Inv. n.º 188.

Também um dos estudos para o *Prato Alegórico à Poesia*, Inv. n.º 744 (Fig. 202), denuncia que o motivo central foi, neste caso, flagrantemente copiado da gravura, Inv. n.º CLF/28/GAH (Fig. 201). Aqui, mais uma vez, podemos igualmente observar pequenas diferenças, certamente resultantes da criatividade de Hausmann, que não se limitava a copiar integralmente as suas fontes, mas apenas as usava na medida do que considerava proveitoso para a finalidade pretendida.



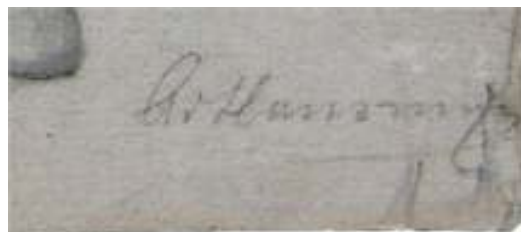
Figs. 201 e 202. *Allgemein Kunst-Chronikle*, recorte de periódico, sd. 62 x 154 mm. Inv. n.º CLF/28/GAH; A. Hausmann, *Prato Poesia*. Estudo de Composição, 8-1-1916. Aguarela sobre papel. 570 x 556 mm. Inv. n.º 744.

2.5. AS ASSINATURAS E MARCAS DE COLEÇÃO

Como qualquer artista, Adolf Hausmann ia realizando os seus trabalhos e, só quando sentia necessidade, ou considerava que estavam em condições de ser apresentados a terceiros, é que registava a sua assinatura, geralmente colocada em baixo e à direita. Nalguns desenhos encontramos a assinatura, a data, e o local de execução, outros, possuem apenas dois desses registos, ou simplesmente um. Existem desenhos com outro tipo de anotações como o momento do dia, as cores e até, no caso de retratos, aquilo que supomos ser a duração (tempo de pose).

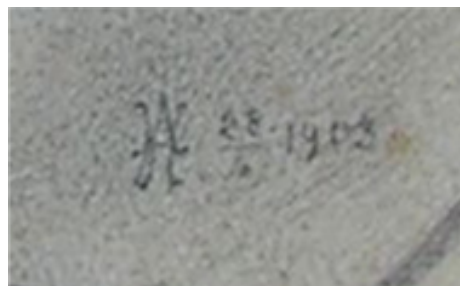
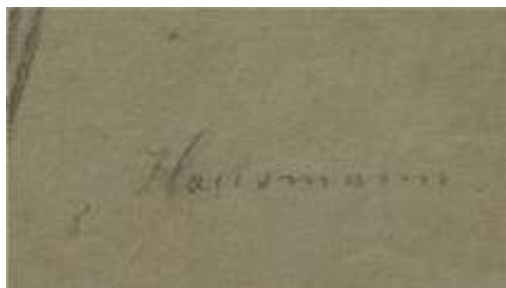
Após a análise que efetuámos às assinaturas presentes nesta coleção, constatámos que os modelos que Hausmann foi ensaiando, durante os primeiros anos de permanência na Escola de Artes Decorativas, acabou por manter durante o resto da sua vida. Na esmagadora maioria dos casos Adolf Hausmann assinava utilizando uma escrita de letra cursiva. Quando os desenhos se destinavam a ser publicados, verificamos que as assinaturas são em letras maiúsculas de imprensa, à semelhança da forma como assinava as suas pinturas.

Comummente Hausmann assinava os seus trabalhos com o apelido por extenso e, o nome próprio, também por extenso, *Adolf Hausmann* (Fig. 203), ou abreviado, *A. Hausmann* e *Ad. Hausmann* (Fig. 204).



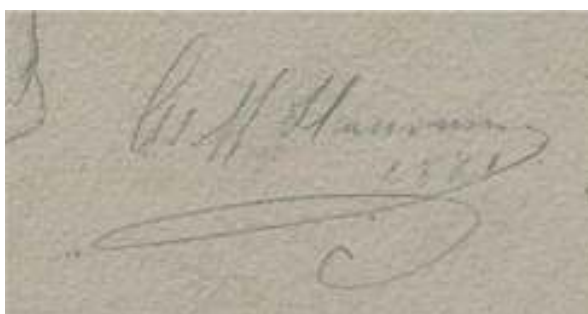
Figs. 203 e 204. A. Hausmann, exemplos de assinaturas em desenhos: *Modelo Anatómico: Esqueleto* (pormenor), 16-7-1880. Grafite sobre papel. 1210 x 395 mm. Inv. n.º 3; *Nu Masculino de Pé, Voltado de Costas* (pormenor), sd. Carvão, Lápis negro e esfuminho sobre papel. 466 x 305 mm. Inv. n.º 48.

Esporadicamente encontramos o apelido isolado, *Hausmann* (Fig. 205) e mais raramente abreviado *Ad. Haus.* (Fig. 206), ou apenas as iniciais, *AH.*, ligadas (Fig. 207) ou entrelaçadas formando um monograma (Fig. 208).



Figs. 205 a 208. A. Hausmann, exemplos de assinaturas em desenhos: *Nu Masculino de Pé, Agachado* (pormenor), sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 297 x 140 mm. Inv. n.º 34; *Raminho de Flores* (pormenor), sd. Grafite e aguarela sobre papel. 97 x 192 mm. Inv. n.º 583; *Nu Masculino Sentado de Perfil* (pormenor), sd. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 437 x 278 mm. Inv. n.º 49; *Travessa Vénus e Psiché* (pormenor), 28-06-1903. Grafite sobre papel e passe-partout em cartão. 511 x 449 mm. Inv. n.º 739.

Por vezes, numa atitude mais extrovertida Adolf Hausmann, no final da assinatura, prolongava para trás a linha, ficando esta sublinhada (Fig. 209), ou mesmo envolvida (Fig. 210).



Figs. 209 e 210. A. Hausmann, exemplos de assinaturas em desenhos: *Nu Masculino de Pé, de Braços Abertos* (Pormenor). 1881. Grafite sobre papel. 271 x 220 mm. Inv. n.º 16; *Modelo Nu Masculino de Pé*, 28-7-1884. Lápis negro e lápis branco sobre papel. 447 x 263 mm. Inv. n.º 23.

Numa série de desenhos de Flores, realizados nos primeiros anos em que Adolf Hausmann esteve em Torres Novas, encontrámos as assinaturas erradamente escritas com dois esses: *Haussmann* (Fig. 211). Esta mesma forma de escrever o nome vai

aparecer novamente, em 1904, no desenho que é publicado na Ilustração Portuguesa, referente à Lápide de Homenagem a Ferreira de Almeida (Fig. 134). A única explicação que encontramos para este facto é a de Adolf Hausmann pretender associar o seu nome ao do já referido, e célebre, barão Haussmann. Primeiramente, essa associação verificase num período em que A. Hausmann chega a um país, até então, para si desconhecido e procura, de alguma forma, o reconhecimento público. Posteriormente, e já em Faro, tem a possibilidade de realizar uma obra que fique, para a posteridade, aos olhos de todos. Como sabemos, este projeto demorou seis anos a concretizar e, de alguma forma, o associar do seu nome, ao do barão Haussmann, poderá ter sido uma tentativa de credibilizar o seu projeto, para que este fosse, desde logo melhor aceite, e pudesse vir a concretizar-se³¹¹.

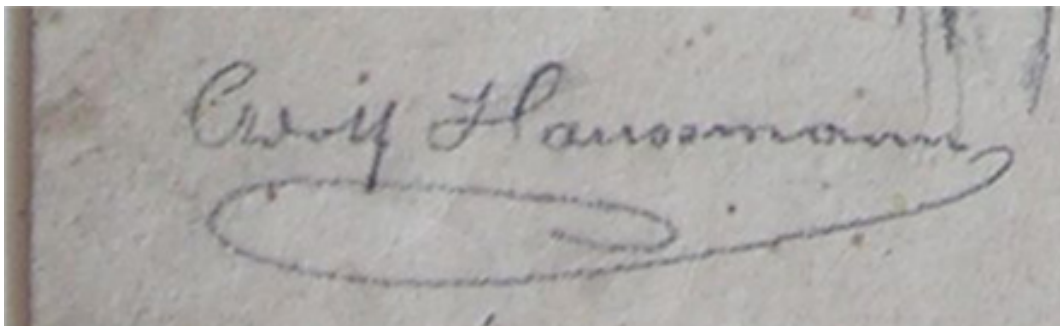


Fig. 211. A. Hausmann, assinatura no desenho, *Ramos de Malmequer* (pormenor), sd. Grafite sobre papel. 297 x 140 mm. Inv. n.º 477.

No que concerne às assinaturas em maiúsculas de imprensa, estas surgem em contextos de apresentação pública de trabalhos finais: pinturas (Fig. 213); gravuras (Fig. 214); desenhos (Figs. 134, 215 a 217); e cerâmica (Fig. 191)³¹².

³¹¹ De facto, como já foi visto, este projeto não só foi para a frente, como também ganhou imponência, passando a ideia inicial, de uma lápide num edifício, para um grande monumento em praça pública.

³¹² No caso do *Prato Primavera*, a assinatura terá sido colocada posteriormente por Hausmann, a tinta dourada (purpurina) e, com uma lavagem com água essa assinatura acabou por ser inadvertidamente, quase integralmente removida.



Figs. 212 a 215. A. Hausmann, exemplos de assinaturas várias: *Composição Decorativa com Flores* (pormenor), sd. Prova fotográfica. 408 x 295 mm. inv. n.º CLF/116/FAH; *Retrato do Pai* (pormenor), 1886. Óleo sobre tela. 575 X 445 mm. Inv. n.º CLF/1/PAH; *Kurz Rast* (Breve Descanso), ilustração para periódico não identificado (pormenor), sd. 320 x 220 mm. Inv. n.º CLF/1/GAH; *Xenofonte e a Retirada dos Dez Mil* (pormenor), sd. Grafite sobre papel. 290 x 352 mm. Inv. n.º 205.

Casos como a prova fotográfica inv. n.º CLF/116/FAH (Fig. 212), apenas podemos inferir que terá sido para expor publicamente nalguma mostra de trabalhos escolares. O mesmo se conclui do desenho para o *Prato Poesia* (Figs. 202 e 216), onde a legenda é bem elucidativa:

FARO AM 8. JANU[EIRO] 1916. ——— COMP. V. ADOLF HAUSSMANN.

Este tipo de registo nos desenhos não deve ser considerado como uma assinatura, mas sim um indicativo da autoria do projeto (se bem que, no caso de Adolf Hausmann, também indica a autoria dos próprios desenhos).



Fig. 216. A. Hausmann, assinatura no desenho do *Prato Poesia. Estudo de Composição* (pormenor), 8-1-1916. Aguarela sobre papel. 570 x 556 mm. Inv. n.º 744.

No desenho *Xenofonte e a Retirada dos Dez Mil*³¹³, inv. n.º 205 (Fig. 217), o facto de aparecer uma assinatura em maiúsculas de imprensa (Fig. 215), associado às características intrínsecas do próprio desenho³¹⁴, e de existir outro desenho preparatório, muito semelhante a este (inv. n.º 204), indica por um lado, que não estamos em presença de um trabalho escolar (de cópia), mas sim de um projeto

³¹³ Anábase.

³¹⁴ Composição, enquadramento, qualidade gráfica, pormenores, etc.

original de Adolf Hausmann, e por outro, que se trata de um desenho que, muito provavelmente, se destinava a ser publicado.



Fig. 217. A. Hausmann, *Xenofonte e a Retirada dos Dez Mil*, sd. Grafite sobre papel. 290 x 352 mm. Inv. n.º 205.

Por vezes encontramos desenhos com mais do que uma assinatura ou assinados na frente e no verso. É o caso, por exemplo, do *Desenho de Estátua com Panejamento*, inv. n.º 11 (Fig. 218), onde aparece no lado direito em baixo, a grafite, aquela que pensamos ter sido a primeira assinatura “Ad. Hausmann / Wien” e, no lado esquerdo, também em baixo, mas a carvão, “[Adol]f Hausmann / 1886 / 27./6”.

Desenhos assinados na frente e no verso, como facilmente se depreende, são desenhos cuja folha foi reaproveitada, passando a ter um desenho no verso da folha onde já existia outro e que, nalguns casos, se percebe ter sido mesmo abandonado, ou simplesmente passado para segundo plano. Verificamos isso, entre outros, na folha com os desenhos *Retrato de Velho*, realizados em Torres Novas, invs. n.º 119 e 119v (Figs. 219 e 220).



Fig. 218. A. Hausmann, *Desenho de Estátua com Panejamento*, 27-06-1886. Carvão, lápis negro e lápis branco sobre papel. 474 x 268 mm. Inv. n.º 11.



Figs. 219 e 220. A. Hausmann, desenhos assinados na mesma página: *Retrato de Velho com Ligadura e Manto na Cabeça*, 18-12-1891; *Retrato de Velho, com Barba Aparada, Voltado a ¼ à Direita*, 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 573 x 447 mm. Inv. n.º 119 e 119v.

Existem também alguns casos, em que a de identificação de um desenho aparece no verso. Temos exemplos em projetos de decoração para cerâmica como o *Prato Ars manet, ars durat; fortuna recedere curat*³¹⁵ (inv. n.º 711), ou o já referida *Travessa Vénus e Psiché* (inv. n.º 739), onde aparece a inscrição: “Desenho Original (sic) do Professor Adolf Hausmann / Faro em 28 de Junho de 1903”. Num e noutro caso trata-se certamente de desenhos que terão estado em exposições escolares e este tipo de inscrições servia para identificar a autoria e propriedade dos desenhos³¹⁶.

³¹⁵ “A arte permanece; a felicidade passa”, expressão latina que aparece na obra de Georg von Gaal, *Sprüchwörter in sechs sprachen*, (Viena: Friedrich Volke, 1830), p. 233. Visitado: 22 Ago. 2012. <<http://books.google.com.br/books?id=5GYVAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=gaal,+george+von+source=bl&ots=vrzu3-PuOJ&sig=BE-05uud-JaMcp1c-iB2fQmRlto&hl=pt-PT&sa=X&ei=CBA1UNLbDpS7hAfE4ICgAg&ved=0CDUQ6AEwAA#v=onepage&q=gaal%2C%20george%20von&f=false>>.

³¹⁶ Neste último caso, a *Travessa Vénus e Psiché*, o desenho encontra-se assinado na frente com o monograma AH (Fig. 208) e a data de 28 de Outubro de 1903, que cremos terem sido colocadas posteriormente à exposição do desenho.



Fig. 221. A. Hausmann, inscrição no canto superior direito, do verso do desenho *Travessa Vénus e Psiché* (pormenor), 28-06-1903. Grafite sobre papel e passe-partout em cartão. 511 x 449 mm. Inv. n.º 739.

Quanto a marcas de coleção/posse, que nos surgem nas gravuras, fotografias e livros, que pertenceram a Adolf Hausmann, encontrámos principalmente as assinaturas, colocadas maioritariamente no verso das primeiras, e nas folhas de rosto, guardas ou verso das capas, no caso de livros (Figs. 222 e 223).

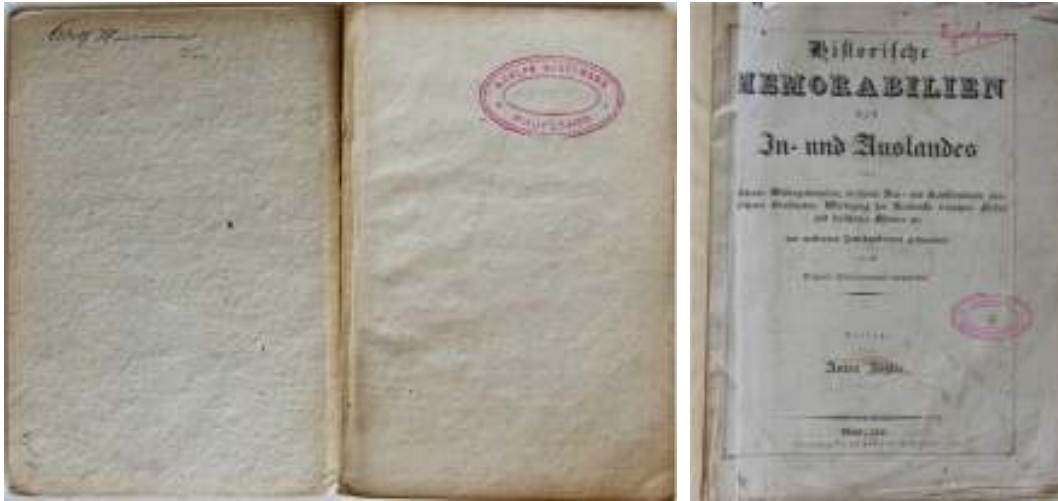
O *Handbuch der Linear-Perspective für Bildende Künstler: Mit Unterstützung des K. K. Österreichischen Ministeriums für Cultus und Unterricht*, de G. Niemann, possui uma assinatura de um proprietário anterior, que não foi possível identificar, mas que terá sido quem provavelmente ofereceu esta obra a Adolf Hausmann.

Como marca de posse propriamente dita, Adolf Hausmann possuía um carimbo de óleo mandado executar provavelmente quando já residia em Faro e que colocava utilizando tinta vermelha ou roxa. Trata-se de um carimbo composto por três linhas ovais, duas exteriores e a outra interior, entre as quais vê-mos, de um lado o nome, ADOLPH HAUSSMANN e, do outro, separado por pontos, o título, PROFESSOR. O campo oval interior serviria para colocar informações manuscritas³¹⁷ mas não encontrámos qualquer evidência de este espaço ter sido alguma vez utilizado. Hausmann colocou o carimbo, não só para marcar espécimes que não estavam identificados, mas também, em muitos dos que já estavam assinados resolveu colocar também o carimbo, e nalguns casos vamos encontrar livros com mais de um carimbo.

Carlos Lyster Franco, que como vimos adquiriu parte do espólio de Adolf Hausmann, também carimbou alguns dos livros deste com o seu próprio carimbo. O *Historische Memorabilien*, de Anton Ziegler, é um bom exemplo disso e de um excesso de marcas de posse, contendo seis: de Hausmann, uma assinatura no verso da guarda, um carimbo no verso da capa e outro na folha de rosto (Fig. 223); de Lyster Franco, um carimbo no verso da capa (sobre o de Hausmann), outro na frente da guarda³¹⁸, e um terceiro, na folha de rosto (Fig. 223).

³¹⁷ Entre outras coisas poderia servir para colocar o número de registo ou inventário do espécime.

³¹⁸ Diferente dos outros dois.



Figs. 222 e 223. Marcas de posse nas obras de C. Heideloff, *Der kleine Byzantiner Taschenbuch des byzantinischen Baustyles*, (Nürnberg: Verlag von Riegel und Wiessner, 1841), Inv. N.º CLF/8/BAH e de Anton Ziegler, *Historische Memorabilien des In- und Auslandes für anziehende Weltbegebenheiten, berühmte Bau- und Kunstdenkmale, ausgezeichnete Großthaten, Würdigung der Verdienste erlauchter Fürsten und berühmter Männer &c.*, (Wien: Gedruckt bei Anton Benko, 1840), Inv. N.º CLF/33/BAH.

Uma outra marca presente nesta coleção são os números de inventário de leilão de bens realizado em Faro em 1917. Aparecem manuscritos sob a forma: “nº 00” e vamos encontrá-la principalmente em desenhos (fig. 224), mas também em livros, gravuras e fotografias.

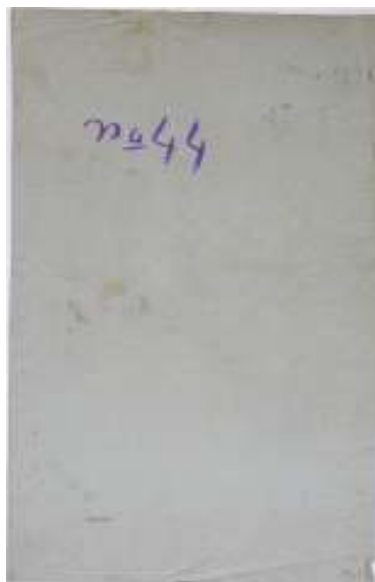


Fig. 224. Página com número de inventário do leilão, verso do desenho de A. Hausmann, *Nu Masculino Sentado de Perfil*, sd. Lápis negro, lápis branco e tinta roxa. 437 x 278 mm. Inv. n.º 49v.

Da análise realizada percebemos que, nesta coleção, as marcas de posse de Adolf Hausmann, não terão sido colocadas de forma sistemática, resultando apenas das necessidades pontuais do artista. Assim, dos espécimes observados, podemos concluir que Hausmann ia identificando os seus materiais quando os levava para a escola, para utilizar com os seus alunos, integrar em exposições de trabalhos escolares, ou emprestar a algum colega. Alguns livros assinados e localizados de Viena, poderão ter acompanhado Hausmann no seu dia-a-dia na Escola de Artes Decorativas, ou mesmo na Academia, e por isso houve logo esse cuidado da sua identificação.

As marcas de posse de Carlos Lyster Franco, foram certamente sobrepostas para assinalar bem que, apesar de terem sido de Adolf Hausmann, esses manuais tinham passado a pertencer a Lyster Franco³¹⁹.

³¹⁹ Do conhecimento que possuímos da biblioteca que pertenceu a Carlos Lyster Franco, sabemos que este, apesar de também não aplicar de forma sistemática as suas marcas de coleção, ia-o fazendo com algum cuidado e frequência.

PARTE III – ADOLF HAUSMANN – CONSERVAR E DIVULGAR A OBRA DO ARTISTA

1. ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA COLEÇÃO

Este conjunto de materiais³²⁰, após ter saído das mãos do seu proprietário inicial, permaneceu cerca de oitenta anos, acondicionado como tinha sido deixado, sendo também raramente manuseado³²¹.

Estamos conscientes de que, com o presente estudo, que só foi possível levar a cabo a partir do manuseamento frequente dos diferentes materiais, e prevendo-se também o interesse que no futuro estes irão suscitar, será necessário proceder a um correto acondicionamento de forma a permitir um manuseamento e utilização com o mínimo de riscos para a sua conservação.

Um dos primeiros cuidados a ter quando se é responsável por uma coleção (conjunto de objetos), é tentar reconstituir a sua história, de forma a conseguir perceber quais as condições ambientais e de acondicionamento em que permaneceu³²², e a que factores de degradação esteve exposta, até chegar à nossa guarda, para de seguida, poder definir o plano de conservação preventiva mais adequado.

Iniciamos pois o estudo do estado de conservação com um resumo do que temos vindo a descrever acerca da história da coleção.

Os materiais que pertenceram a Adolf Hausmann, começaram a ser produzidos (desenhos e pinturas) e reunidos (fotografias, gravuras, livros, etc.), por volta de 1875, quando este foi para Viena de Áustria, para estudar na Escola de Artes Decorativas, ligada ao Museu Austríaco Imperial e Real de Arte e Indústria.

Em 1885, Hausmann permanece em Viena mas muda-se para a Academia de Belas-Artes e, em 1889, é contratado pelo governo Português, como *Professor de Desenho Decorativo*, vindo para Torres Novas leccionar a disciplina de Desenho Ornamental e Modelação, na Escola Industrial “Vitorino Damásio”. Aí esteve, até 1895, data em que foi transferido para Tomar, passando a leccionar na Escola de Desenho

³²⁰ Referimo-nos principalmente aos desenhos.

³²¹ Do conhecimento que temos da coleção, sabemos que, pelo menos nos últimos cinquenta anos, em média, terá sido mexida, uma vez por década.

³²² Favoráveis e adversas à conservação.

Industrial “Jácome Ratton”. Em 1897, foi novamente transferido, fixando-se em Faro, e passando a leccionar na Escola de Desenho Industrial “Pedro Nunes”.

Em Abril de 1916, por motivos políticos resultantes do conflito mundial que então decorria, Adolf Hausmann foi expulso de Portugal, passando a viver no estrangeiro. Cerca de um ano mais tarde, em 4 de Fevereiro de 1917, é realizada a hasta pública dos seus bens, dispersando-se assim o espólio do qual a presente coleção é representativa de uma parte.

Foi nesse leilão que o diretor da Escola Pedro Nunes, o pintor Carlos Lyster Franco, adquiriu as pastas onde Adolf Hausmann guardava os seus desenhos e outros materiais, bem como os restantes objetos agora em estudo. Esse conjunto de materiais (dos quais temos conhecimento da existência de pelo menos três pastas com desenhos) permaneceu em Faro até 1981, sempre em casas de construção antiga³²³. Nesta altura a coleção foi levada para a Rinchoa, localidade situada a Oriente de Sintra, onde ficou numa casa construída em 1945, época de escassez de materiais de construção (nomeadamente de cimento), sendo por isso edificada em alvenaria, com argamassas de fraca qualidade. Cerca de vinte anos mais tarde, em 1999, a coleção foi de novo transferida, desta vez para um prédio de meados dos anos noventa, situado em Massamá, localidade que dista escassos quilómetros a Sudeste da Rinchoa. Presentemente, e desde 2007, para facilidade de estudo e também melhorar as condições de acondicionamento, a maioria dos materiais foi transferida para um edifício no Monte Abraão, construído em 1978, e os desenhos foram retirados das pastas e acomodados em folhas de papel vegetal, aconselhadas para a conservação e acondicionamento de suportes em papel, dada a sua grande estabilidade química e não interagirem com os materiais com que estão em contacto.

Quanto às condições gerais de conservação³²⁴, esta coleção tem permanecido em ambientes relativamente controlados, pelo menos em termos de temperatura, uma vez que, por estar acomodada em casas de habitação, tem pelo menos sido sujeita, aos acertos térmicos que os proprietários iam considerando necessários para o seu bem-estar.

³²³ Do século XIX ou anteriores.

³²⁴ Apenas analisamos aqui os factores de risco que poderão ter influenciado o atual estado de conservação da coleção. Factores como a vulnerabilidade sísmica dos solos ou o vandalismo, por exemplo, não são aqui tratados pois esta coleção não apresenta quaisquer vestígios de ter sofrido danos dessa natureza.

Relativamente ao núcleo mais antigo de espécimes, os oriundos de Viena, podemos inferir por isso, que “viveram” os seus primeiros anos num clima relativamente rigoroso. Anos mais tarde, já em Faro, este núcleo permaneceu, a par da restante coleção, cerca de setenta a oitenta anos sujeito a um clima relativamente ameno e quente. Finalmente, nas duas últimas décadas, as condições atmosféricas a que a coleção tem estado exposta, têm sido mais frias e húmidas.

No que respeita aos últimos anos do século XIX, quando a coleção permaneceu cinco anos em Torres Novas, e outros três em Tomar, podemos considerar que, para o “núcleo de Viena”, foi uma fase de transição e adaptação ao clima mais ameno do Sul de Portugal. Devido à coleção ter permanecido em pequenas cidades de província, e portanto afastada dos grandes centros urbanos ou industriais, sabemos que os efeitos nocivos da poluição atmosférica terão sido pouco significativos. Para além disso, nessa época, as alterações provocadas pelos poluentes estavam circunscritas aos efeitos resultantes do dióxido de enxofre. Temos ainda de considerar como aspeto positivo, o facto de os desenhos terem permanecido dentro das pastas originais, quase sem serem manuseados, e por isso protegidos dos efeitos nocivos dos raios ultravioleta. No entanto, existem alguns espécimes que estiveram, ou estão ainda em exposição³²⁵.

Tendo permanecido a maioria dos desenhos, durante mais de cem anos, em contacto direto, uns com os outros, este é outro aspecto que podemos considerar quase irrelevante, uma vez que não existem marcas visíveis de repasses de tinta, problema esse que acontece geralmente em condições de humidade excessiva.

Como factor negativo há a ter em conta que, devido à sua dimensão e peso, estas pastas estiveram acomodadas no solo, em posição vertical. No que respeita à posição, embora não seja a aconselhada, acabou por se revelar favorável à conservação, pois libertou estes materiais do peso excessivo, provocado pela sobreposição dos desenhos, e preveniu a passagem e fixação dos materiais de desenho, de uns para os outros. Já por estarem colocadas no chão, poderemos considerar ter sido um factor que contribuiu para uma deterioração biológica mais acentuada, provocada por *lepisma saccharina*³²⁶, o que é visível nalguns espécimes.

³²⁵ Neste momento ainda permanecem expostos, oito desenhos.

³²⁶ Vulgarmente conhecidos como *peixes-de-prata*.

Passando à avaliação do estado de conservação dos desenhos, e sendo os suportes em papel maioritariamente constituídos por celulose, temos que ter em conta que:

“Os materiais celulósicos são sensíveis ao meio em que se encontram, o que origina o envelhecimento da celulose, modificando as propriedades físicas e químicas ao longo do tempo.³²⁷”

e

“A luz, o calor, a humidade e temperatura são factores que contribuem para a degradação do papel, modificando a estrutura das fibras constituintes e diminuindo o comprimento das cadeias moleculares, o que acarreta uma diminuição da resistência.³²⁸”

Assim, e considerando as reações químicas que intervêm no envelhecimento do papel, como se disse, maioritariamente constituído por celulose, no caso da fotooxidação³²⁹ há que ter em especial atenção que as radiações ultravioletas provocam uma oxidação e conseqüente ruptura das cadeias moleculares. Este processo está associado à composição do papel, sendo o principal agente, a lenhina³³⁰. Como factores externos da fotodegradação há que ter em conta a humidade relativa e a temperatura³³¹, o monóxido e o dióxido de carbono, o oxigénio, o azoto e o dióxido de enxofre, dependendo o envelhecimento, do comprimento de onda das radiações luminosas incidentes. No caso da degradação térmica, os factores internos, os externos e o produto, são os mesmos da degradação fotoquímica. Quando se guardam materiais celulósicos,

³²⁷ Maria Celina Gomes Parente do Patrocínio, *O Envelhecimento do Papel*, in “*Bibliotecas, Arquivos e Museus*”, I, n.º 1, (Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Jan./Jun. 1985), p. 242.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ Oxidação provocada pela luz.

³³⁰ Os factores internos que contribuem para o envelhecimento do papel são os mesmos para a fotodegradação e para a degradação térmica. O papel só branqueia em situações muito especiais. É o caso do papel de trapo que quando em contacto com a luz pode branquear em vez de amarelecer. Este processo acontece em qualquer papel, mais ou menos acentuado dependendo da composição. É verdade que o papel de trapo pode não ser facilmente foto oxidado e que pode até branquear, mas com o tempo pode acabar por amarelecer.

³³¹ O papel, quando sujeito a radiações ultravioletas embranquece. É a temperatura que provoca o efeito de amarelecimento.

após terem sido sujeitos à luz, verifica-se um efeito de pós-irradiação, caracterizado por um amarelecimento. Este efeito é favorecido pela elevação da temperatura, mas pode ser evitado com a utilização de uma atmosfera de azoto ou hidrogénio.

Em suma: o amarelecimento do papel é o resultado visível do seu envelhecimento; a redução da plasticidade e das propriedades ligantes, nas zonas de ligação interfibras, bem como a redução da superfície específica³³², são consequências físicas que podem em determinadas situações estar associadas ao amarelecimento do papel provocado pela ação da luz.

Após o levantamento, realizado à vista desarmada³³³, dos diferentes materiais e técnicas e do estado de conservação do núcleo de desenhos, como aliás temos vindo a referir, estes desenhos foram executados com o recurso a suportes e materiais tradicionais do desenho e, de um modo geral, encontram-se em bom estado de conservação.

Devido à forma como esta coleção tem estado acondicionada, muitos dos espécimes apresentam alguma acumulação de partículas de pó, bem como pequenas manchas e excrementos, certamente resultantes da passagem de insectos. No caso dos desenhos, verificamos que estes, frequentemente, apresentam mais do que uma patologia. Como principais deteriorações encontramos:

- manchas de sujidade eventualmente resultantes de líquidos (ou gorduras) derramados;



Figs. 225 e 226. A. Hausmann, *Ramos com Flores de Macieira e Borboletas*, sd. Grafite sobre papel. 216 x 174 mm. Inv. n.º 554 e 554v.

³³² E conseqüente aumento do volume específico (com aumento da porosidade).

³³³ Que é aquela que de momento nos é possível realizar.

- Manchas de cola;



Fig. 227. A. Hausmann, *Figura alegórica*, 4-2-1902.
Grafite sobre papel. 166 x 99 mm. Inv. n.º 199.

- Pequenos fragmentos de papel colados para fixação em folhas de álbum;



Fig. 228. A. Hausmann, *Figura alegórica*, 4-2-1902.
Grafite sobre papel. 60 x 78 mm. Inv. n.º 819.

- Rugas e dobras;



Fig. 229. A. Hausmann, *Moinho do Grelha* (Faro), sd. Grafite sobre papel. 160 x 248 mm. Inv. n.º 358v.

- Tensões;



Fig. 230. A. Hausmann, *A Música* (Figura alegórica), sd. Aguarela sobre papel vegetal. 290 x 225 mm. Inv. n.º 195.

- Rasgões;



Fig. 231. A. Hausmann, *Ruela de Lapas*, 1894. Grafite e lápis branco sobre papel. 320 x 160 mm. Inv. n.º 394.

- Suporte cortado e a colar (?)³³⁴;



Figs. 232 e 233. A. Hausmann, *Boreas e Orítia*³³⁵ 246 x 359mm, Inv. n.º 207; 165 x 235 mm, Inv.n.º 208 e *Figura Alegórica/Segunda-Feira*, sd. Grafite sobre papel. 246 x 359 mm. Inv. n.º 207v; 165 x 235 mm, Inv.n.º 208v.

³³⁴ Alguns desenhos, como este, foram executados nas costas de outros mais antigos mas também de excelente qualidade. De um modo geral, consegue-se adivinhar se terá sido o próprio artista a realizar o corte do desenho. Voltar a colar estes desenhos não nos parece uma atitude sensata. No entanto, num ou noutro caso, admitimos que, para melhor percepção visual, alguns desenhos poderão ser remontados na posição original (somos de opinião que se deve evitar de colar os fragmentos entre si).

³³⁵ Ovídio, *Metamorfoses*, (Lisboa: Livros Cotovia, 2007), p. 169.

- Suporte rasgado e colado com goma-arábica e tiras de papel;



Figs. 234 e 235. A. Hausmann, *Retrato de Velho com Barbas, de Frente e Nu Masculino Sentado, Virado a 3/4 à Esquerda*, 1891. Carvão, esfuminho e lápis branco sobre papel. 585 x 448 mm. Invs. n.º 111 e 111v.

- Rupturas;



Fig. 236. A. Hausmann, *Boreas e Oritia*, sd. Grafite sobre papel. 380 x 358 mm. Inv. n.º 206.

- Furos junto às margens e cantos, provocados por fixação com pioneses;



Fig. 237. A. Hausmann, *Carranca*, sd. Grafite e lápis negro e lápis branco sobre papel. 236 x 211 mm. Inv. n.º 786.

- Suporte muito fragilizado, em risco de fragmentação ou já rasgado;



Fig. 238. A. Hausmann, *Porta da Igreja da Misericórdia (Torres Novas)*, sd. Grafite sobre papel vegetal. 356 x 235 mm, Inv. n.º 251.

- Auréolas;



Fig. 239. A. Hausmann, *Édipo em Colono*, sd. Grafite sobre papel. 558 x 439 mm. Inv. n.º 114v.

- Amarelecimento do papel por exposição à luz;



Figs. 240 e 241. A. Hausmann, *Retrato Masculino, Virado à Direita*, 19-11-1881. Grafite sobre papel. 108 x 99 mm. Inv. n.º 82.

- Manchas resultantes da acidificação provocada pelos próprios materiais do desenho;



Figs. 242 e 243. A. Hausmann, *Édipo em Colono*, sd. Grafite sobre papel; *Estudo de Azulejos*, sd. Grafite e aguarela sobre papel. 530 x 373 mm, Inv.n.º 127 e 127v.

- *Foxing*;

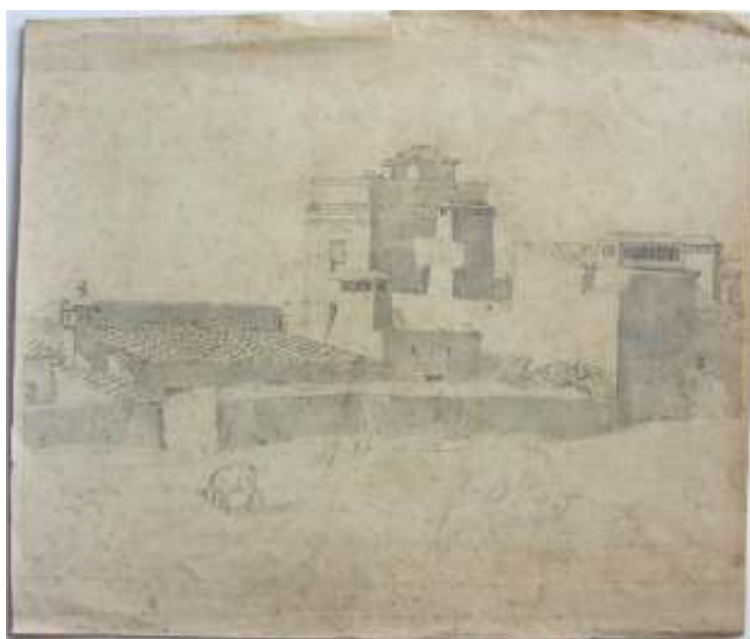


Fig. 244. A. Hausmann, *Telhados Algarvios*, sd. Grafite sobre papel. 306 x 360 mm. Inv. n.º 351.

- Deterioração provocada por insectos (*Lepisma saccharina*);



Fig. 245. A. Hausmann, *Peneirando a Farinha* (Moinhos d'El Rei – Tomar) , 31-7-1895. Grafite sobre papel. 126 x 184 mm. Inv. n.º 310.

- Deterioração provocada por roedores (?)³³⁶;



Figs. 246 e 247. A. Hausmann, *Decoração para Tecto*, sd. Grafite sobre papel. 245 x 208 mm. Inv. n.º 801 e 801v.

³³⁶ A forma como este desenho está roído sugere a ação de roedores. No entanto não excluimos a hipótese de ser resultado da voracidade de insectos.

- Emolduramento incorreto (amarelecimento do papel por contacto com papel ácido);



Fig. 248. A. Hausmann, *Vista do Convento de Cristo*, sd. [c. 1895]. Grafite sobre papel. 580 x 435 mm. Inv. n.º 284.

Mesmo constatando que a maioria dos desenhos apresentam algum, ou vários, dos danos atrás descritos, podemos considerar que, atendendo à idade e vicissitudes sofridas, estamos em presença de um núcleo de desenhos, relativamente bem

conservado. Os “restauros³³⁷” e cortes observados, foram , na sua maioria, realizados pelo próprio artista, sem qualquer preocupação de conservação a longo prazo³³⁸.

Passando ao núcleo de gravuras verificamos globalmente que este se encontra em muito mau estado de conservação. Como principais estragos consideramos os cortes realizados nas margens, de forma a isolar as imagens, o que desvaloriza os espécimes e, nalguns casos, dificulta muitíssimo a tarefa de identificação, os rasgões, muitos deles grosseiramente reparados, e o desgaste resultante da voracidade dos insectos, provocando por vezes graves lacunas nas imagens. Uma das gravuras (inv. n.º CLF/14/GAH) apresenta ainda pequenos rasgões e manchas resultantes da oxidação provocada pela cola de fitas adesivas anteriormente colocadas para reparar os rasgões.

Quanto ao estado de conservação do núcleo de fotografias, este resulta da qualidade, características e forma de utilização de cada espécime. Se algumas provas estão quase novas, noutras vamos encontrar forte desvanecimento, espelho de prata, excrementos de insectos, *foxing*, amarelecimento, manchadas, rasgões ou desgaste provocado por insectos. Felizmente não reconhecemos vestígios de manchas de bolores ou fungos, patologias que normalmente afectam este tipo de coleções, fragilizando a estrutura dos suportes, e comprometendo a integridade das próprias imagens.

Como conclusão da análise do estado de conservação, dos diferentes espécimes que compõem esta coleção, percebemos que na sua quase totalidade estamos em presença de uma coleção bem conservada e que muitas das patologias visíveis resultaram das manipulações efectuadas pelo próprio artista. Assim, se por um lado estes materiais não se apresentam nas melhores condições para uma fruição estética, por outro, são testemunho da atividade do artista, funcionando como importantes documentos para a reconstituição da vida e obra de Adolf Hausmann, nas suas diferentes dimensões.

³³⁷ Basicamente consistem na consolidação de rasgões.

³³⁸ Considerando que estamos em presença de objetos que eram vulgarmente olhados como materiais de trabalho, intermediários entre o “*primo pensiero*” e a obra final, não pretendemos com esta constatação fazer qualquer juízo depreciativo, em relação à forma como Adolf Hausmann usava os seus desenhos, gravuras ou fotografias.

1.1. PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Como referimos no capítulo anterior, ao tomar a decisão de, pela primeira vez, divulgar o trabalho como desenhador de Adolf Hausmann, tivemos plena consciência dos riscos que isso poderia trazer, para a conservação dos espécimes da coleção. Não bastava realizar um inventário, acompanhado de boas imagens dos espécimes, voltando a acondicionar tudo, como tinha até aí permanecido. Atendendo à quantidade, diversidade e características dos espécimes, seria necessário manuseá-los várias vezes, sentir-lhes as dimensões, consistência, peso e textura do papel, juntá-los e tentar encaixar aqueles cujas características indicavam terem já pertencido a uma mesma folha, ou conjunto de folhas. Em suma, se se ia começar a mexer na coleção era de todo recomendável pensar, à priori, numa nova forma de acondicionamento que facilitasse a consulta e manuseamento, preservando ao máximo os espécimes.

Assim, e resultante da disponibilidade de meios, resolvemos dividir o processo de acondicionamento e arquivo desta coleção em duas fases: uma primeira, de registo fotográfico, pré-inventariação e acondicionamento em “capas” individuais³³⁹ realizadas com folhas de papel vegetal³⁴⁰, onde foram colocados os números de inventário para facilitar a consulta; uma segunda etapa consistirá no acondicionamento da coleção num armário de gavetas, adequado a este tipo de coleções e na conclusão do inventário realizado em fichas próprias³⁴¹ pensadas em função da coleção.

³³⁹ Retirando assim os desenhos das pastas em que se encontravam.

³⁴⁰ É a forma mais económica, de conservar e acondicionar documentos gráficos, sendo aconselhado por se tratar de um material dotado de grande estabilidade química e por não interagir com os materiais com que está em contacto.

³⁴¹ Em formato informático, e em papel.



Figs. 249 e 250. Modelo de Ficha de Inventário, adoptada na *Coleção Lyster Franco*.

Como cuidados complementares a ter com a coleção há que ter em conta que o compartimento onde serão colocados os armários de arquivo, não deverá ter uma orientação virada a Sul, e estes serão colocados ao abrigo da incidência solar direta (isto não tanto por questões de protecção da radiação visível, mas sim para evitar temperaturas elevadas e diferenças térmicas ao longo do dia). Nessa sala deverá existir um meio de registo de temperatura e humidade relativa de forma a poderem ser corrigidas caso ultrapassem os limites considerados razoáveis³⁴². Permanecendo a coleção numa região com um clima ameno, estas correções são relativamente simples de realizar, podendo-se utilizar um desumidificador eléctrico, químico ou mesmo Sílica Gel quando a humidade é excessiva e, para contrariar a falta de humidade, bastará colocar recipientes com esponjas embebidas em água. De qualquer forma, só se deve recorrer a este tipo de intervenções, em casos muito excepcionais.

³⁴² Para a temperatura considera-se satisfatório 18° C, com uma flutuação de mais ou menos 2° C e para a humidade, deve situar-se entre 30% a 60%, evitando-se variações bruscas. Estes valores, considerados adequados para a conservação do papel, são aqueles geralmente aconselhados para a manutenção de espécies fotográficas que, como se viu, também existem nesta coleção e devem ser guardadas próximo dos desenhos.

Para prevenir os perigos das infestações, poluição e pó, basta por um lado, ter o cuidado de inspecionar com alguma regularidade a coleção, e por outro, recorrer a um aspirador, e atuar com cuidados redobrados, aos que se têm nas habituais limpezas domésticas. Os riscos de incêndio podem ser minimizados com a aquisição de um extintor.

Ainda como outros factores de risco temos a considerar, por exemplo, a possibilidade de inundação, que consideramos remota, uma vez que a coleção está a ser guardada no sexto piso, de um edifício de oito, e a vulnerabilidade sísmica, possível de ser contabilizada, mas cuja prevenção, por enquanto, escapa ao nosso controle.

No que concerne aos núcleos de iconografia e fotografia, como já foi visto, estes acompanharam o percurso do núcleo de desenhos mas foram integrados, e misturados, com as coleções dos seus sucessivos proprietários. Por esse motivo, antes de iniciar o processo de inventariação destes núcleos, começou-se por retirar das respectivas coleções, todos os espécimes que fossem possíveis de relacionar com Adolf Hausmann.

No caso das gravuras, considerando tratar-se do núcleo que oferece menos preocupações, em termos de estabilidade física das imagens, procedeu-se da mesma forma que em relação ao núcleo de desenhos, salvaguardando-se no futuro uma gaveta própria para o seu arquivo.

Composta por alguns milhares de espécimes, a coleção de fotografias de onde se resgatou o núcleo que pertenceu a Adolf Hausmann, permanecia, há mais de dez anos, encaixotada em embalagens de cartão e, desde essa altura, os espécimes encontravam-se já separados e divididos por grupos temáticos, embalados em envelopes de papel. Foi necessário abrir todos os envelopes, e analisar com o máximo cuidado cada espécime, para tentar descobrir evidências, ou indícios, de que tivesse pertencido a Hausmann. Aproveitámos esta operação para melhorar as condições gerais de acomodação, colocando cada fotografia num envelope individual, de papel vegetal e, simultaneamente, toda a coleção foi acomodada em gavetas de armários arquivadores metálicos. Nesta nova organização, a cada gaveta passou a corresponder um núcleo temático, sendo uma destinada a acondicionar o “núcleo Adolf Hausmann”. O próximo passo será acondicionar a coleção em armário metálico, de duas portas, onde as

fotografias, também organizadas em grupos temáticos, serão acondicionadas colocadas na vertical, dentro de caixas de cartão próprias para arquivo³⁴³.

Como nota final a este capítulo salientamos que após a análise realizada ao estado de conservação e como complemento da ação de conservação preventiva, vai ser necessário proceder ao restauro de alguns espécimes³⁴⁴, nomeadamente desenhos e gravuras, de forma a estabilizar os respectivos suportes para que possam ser devidamente usufruídos, e manuseados, sem mais riscos de deterioração.



Figs. 251 e 252. Pastas de Desenhos de A. Hausmann. 530 x 340 mm. Inv. n.º CLF/p2/PAH e 720 x 580 mm. Inv. n.º CLF/p1/PAH.

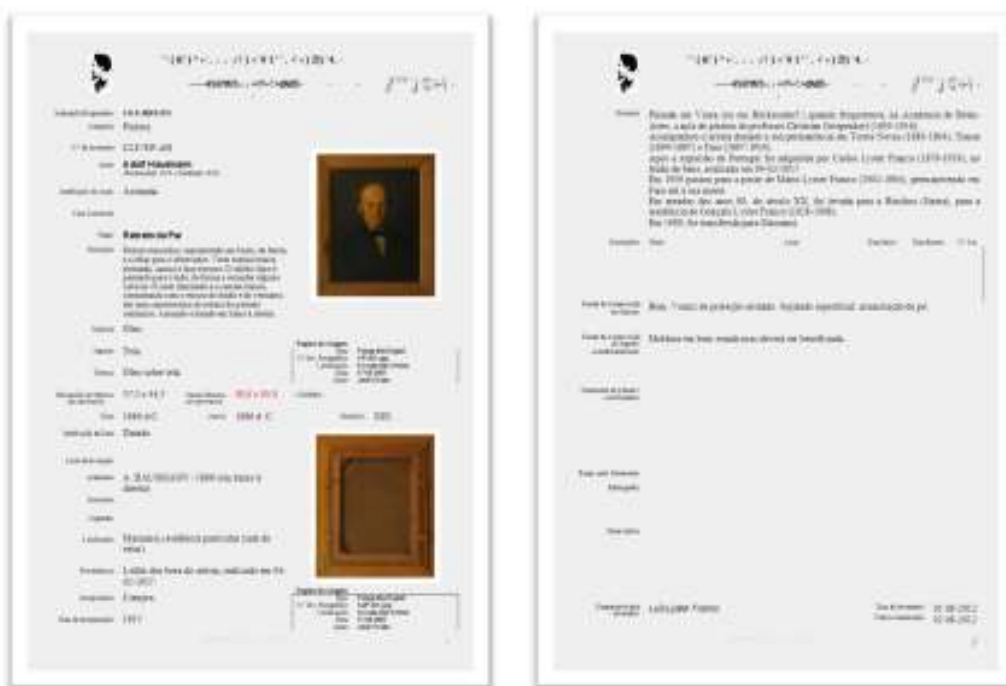
³⁴³ “Acid free”.

³⁴⁴ Num primeiro levantamento contabilizámos a necessidade de intervir em cerca de meia centena de espécimes, nomeadamente desenhos e gravuras.

1.2. CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE PINTURAS

Juntamente com os núcleos de desenho, gravura, fotografia e bibliografia, Carlos Lyster Franco reuniu uma dúzia de retratos a óleo pintados por Adolf Hausmann, dos quais dez ainda se mantêm na coleção. Não sendo diretamente assunto desta dissertação, como já referimos, na sua maioria estas pinturas estão relacionadas com os desenhos, ou por terem sido realizadas a partir destes, ou por estarem neles representadas, como comprovámos nos desenhos do *Atelier de Torres Novas*.

Após a respectiva inventariação, e análise sumária, consideramos que estas pinturas de Adolf Hausmann podem ser divididas em dois grupos: o núcleo de Viena, composto por seis espécimes, e o de Torres Novas, composto por quatro.



Figs. 253 e 254. Ficha de Inventário da pintura n.º 1, *Retrato do Pai*.

As pinturas de Viena, trabalhos escolares realizados entre 1885 e 1889, são retratos executados a óleo, três sobre tela, dois sobre cartão e um sobre papel. Em termos de composição, consideramos que cinco deles estão inseridos dentro das características do retrato romântico, onde o rosto e alguma zona clara do vestuário,

como por exemplo a gola branca da camisa, contrastam com o fundo negro do quadro. Presentemente estas pinturas estão emolduradas e encontram-se expostas, penduradas nas paredes de uma residência particular.

A outra pintura de Viena, Inv. n.º 6, é certamente um estudo incompleto de retrato académico, feito a partir de modelo nú, e representa o busto de perfil, voltado à direita, de um velho de cabelo curto, patilhas e farto bigode, já brancos (Fig. 255). O braço direito encontra-se estendido para a frente, tendo sido a pintura interrompida por altura da omoplata, base do braço e zona imediatamente anterior ao cotovelo. Como fundo foram dados tons de castanho e ocre, apenas na área em redor da cabeça, de forma a destaca-la do fundo, sendo sugerido na parte de trás um paralelepípedo que poderá querer representar um plinto. Em termos de conservação o suporte desta pintura apresenta várias rugas, dois pequenos rasgões na margem inferior e rupturas, nos quatro cantos, resultantes do processo de fixação. Esta pintura, bem como as outras quatro de que falaremos a seguir, encontravam-se soltas e desengradadas, junto dos desenhos. Por este motivo, e até serem emolduradas, foram acondicionadas, também junto dos desenhos, mas dentro de folhas de papel vegetal.

O segundo núcleo de quatro pinturas, são todas retratos a óleo sobre tela, do mesmo indivíduo, e podem ser divididas em dois subgrupos: *Retratos de Velho* e *Estudos para Édipo em Colono*.

Os dois *Retratos de Velho* (Figs. 173, 175), como vimos anteriormente, se bem que incompletos, são duas belíssimas pinturas de retratos de busto, executadas a partir de desenhos que o artista realizou em Torres Novas, por volta de 1891. Representando um indivíduo de cabeça erguida, de frente ou virada a três quartos à esquerda, com cabelo curto, barba e bigode grisalhos e aparados é representado em ambos os casos com ar resolutivo. As vestes (camisa e casaco, ou só camisa) estão apenas apontados ou só sugeridos. O fundo, dos ombros para cima e envolvendo toda a cabeça, é preenchido com um uniforme tom castanho esverdeado.

Os dois *Estudos para Édipo em Colono* (Figs. 177 e 178), tratando-se na verdade de duas *Cabeças de Expressão*³⁴⁵, representam o mesmo velho já descrito. Agora aparece-nos, também em busto, mas com o tronco e a cabeça virados a três quartos à esquerda. A cabeça está erguida e os olhos fechados. De tronco nu, tem apenas um

³⁴⁵ Termo usado na época para designar este tipo de retratos.

manto a cobrir o ombro direito. Na pintura inv. n.º 9 o manto é cinzento e, na n.º 10 é vermelho. Neste último retrato aparece ainda representado, com uma fita em volta da cabeça, e uma vara que se sobrepõe, na diagonal, da parte inferior do lado direito do tronco.

Os fundos de ambas as pinturas, possuem uma cor semelhante à das outras duas obras mas, no caso da inv. n.º 10, a figura de Édipo foi enquadrada dentro de uma oval, cuja superfície exterior é mais esverdeada e clara.

Como dissemos acima, estas quatro peças encontram-se desengradadas e, no caso dos *Estudos para Édipo em Colono*, não existem sequer vestígios das margens que fixavam a tela à grade. Ou não chegaram a ser engradadas, ou as margens, por se encontrarem em mau estado de conservação, foram cortadas com a intenção de posteriormente fixar estas obras sobre um suporte de cartão³⁴⁶.

No que respeita ao estado de conservação destas obras, procedeu-se a uma análise minuciosa de cada pintura, à vista desarmada, verificando-se que:

- As camadas protetoras (vernizes) apenas apresentam sujidade superficial (poeiras) e os vernizes oxidados;
- As camadas pictóricas, das pinturas Invs. n.º 5 e 7, apresentam alguma craquelure e, as das restantes obras, encontram-se em bom estado de conservação. Aparentemente, umas e outras, ainda sem risco de desagregação;
- Os suportes encontram-se em bom estado de conservação e, as pinturas Invs. n.º 1, 2 e 3, foram reenteladas ou possuem novas bandas de tensão³⁴⁷;
- As grades apresentam sujidade superficial e aparentam estar em bom estado de conservação;
- As molduras apenas apresentam sujidade superficial.

Face ao exposto concluímos que, por agora, como as pinturas aparentam possuir uma boa estabilidade física, não será necessário fazer qualquer intervenção suplementar de conservação curativa ou preventiva.

³⁴⁶ Operação a que Carlos Lyster Franco recorria com alguma frequência, pelo que não é de estranhar que assim tenha procedido com os trabalhos do seu colega.

³⁴⁷ Para fixação à grade.

Numa segunda fase, quando se estiver a preparar uma exposição pública destas pinturas e com o objetivo de completar o diagnóstico já efectuado, e eventualmente revelar patologias não observáveis à vista desarmada, proceder-se-á então, já com equipamento apropriado, a novos exames como:

- Lupa, para um exame mais minucioso e detecção de pormenores não observáveis a olho nu;
- Contraluz, para verificar a existência de orifícios, ou lacunas;
- Luz rasante, para detectar irregularidades superficiais;
- Luz ultravioleta, para identificação de anteriores restauros ou repintes;

Presentemente, e na sua generalidade, estas pinturas apenas apresentam como patologia a oxidação dos vernizes de proteção, dificultando a sua fruição e, no caso de algumas delas, há a necessidade de montagem em grade e acondicionamento em moldura, para que possam ser devidamente expostas.

Não sendo também observadas patologias como rasgões, lacunas ou fungos, e apenas uma das obras, o *Autorretrato*, possuir na zona da gola da camisa, uma deformação aparentemente resultante de um repinte, prevemos, após a realização da segunda fase de exames, a seguinte intervenção de tratamento³⁴⁸:

- Limpeza por via seca, com aspirador e trincha macia;
- Consolidação e estabilização da camada pictórica, com cola animal (coleta) e papel japonês;
- Desmontagem das molduras e desengradamento (no caso do *Autorretrato*), para planificação do suporte em tela;
- Aplicação de bandas de tensão com Beva filme e sistema de vácuo;
- Engradamento;
- Limpeza por via húmida, com água destilada;
- Limpeza química de vernizes oxidados, com Álcool Etílico e White Spirit numa proporção de 30/70;

³⁴⁸ Socorremo-nos aqui do texto da Restauradora de Pintura, Maria José Francisco, com quem temos vindo a colaborar nas aulas da disciplina de Práticas de Restauro, da Licenciatura em Ciências da Arte e do Património, notavelmente coordenado pelo Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira, cfr. Maria José Francisco, “Conservação e Restauro de pintura de cavalete”, in *O Restauro Regressa às Belas-Artes. Retratos da Reserva de Pintura*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

- Preenchimento de lacunas da camada pictórica (se necessário);
- Colocação de uma camada de verniz para isolamento e proteção das pinturas;
- Reintegração cromática, com pigmentos diluídos em verniz e White Spirit numa proporção de 50/50;



Fig. 255. A. Hausmann, *Busto de Velho, de Perfil, Voltado à Direita*, sd. 646 x 535 mm. Inv. n.º CLF/6/PAH.

2. ROTEIROS PARA EXPOSIÇÃO

Consideramos que, a par do processo de organização e inventariação deste espólio, o passo seguinte será a sua divulgação ao público em geral, e em particular aos públicos regionais dos locais onde Adolf Hausmann exerceu a sua atividade, como professor e desenhador.

Assim, e resultante do estudo e conhecimento desta coleção, surgem-nos uma série de possibilidades, para a realização de exposições antológicas ou temáticas, que não só divulguem o artista e a sua obra, como também resultem no trazer a público de outras obras do artista, igualmente desconhecidas, e que permanecem guardadas em coleções particulares.

- ADOLF HAUSMANN. PERCURSOS DE UM ARTISTA AUSTRIACO EM PORTUGAL

Como primeira apresentação julgamos haver todo o interesse na realização de uma exposição antológica, que transmita uma ideia global de quem foi Adolf Hausmann, qual a sua origem e formação inicial, por que locais passou no nosso país e que legado artístico nos deixou. Pela sua importância esta exposição deverá ser realizada em Lisboa, ou mesmo em Cascais que se tem destacado, nos últimos anos, pelas suas iniciativas ligadas à divulgação das artes plásticas. A propósito da formação de Hausmann, aproveitaremos a oportunidade para apresentar os três desenhos inéditos de Gustav Klimt.

- MODELOS DO DESENHO NA ESCOLA DE VIENA DO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XIX

Destinada ao conhecimento e divulgação do ensino do desenho, pode ser montada uma exposição apenas com trabalho académico, do qual Hausmann nos deixou dezenas de testemunhos, quer de figura humana, quer de composições históricas, mitológicas e alegóricas destinadas à realização de pinturas e peças de cerâmica. Será uma exposição interessante de apresentar em espaço académico como, por exemplo, na Faculdade de Belas artes da Universidade de Lisboa.

- ADOLF HAUSMANN, O ARTISTA E OS SEUS “MODELOS”

Entendemos aqui por “modelos” todos os assuntos que Hausmann, ao longo da sua vida, usou como tema para os seus desenhos. Trata-se pois de uma exposição que confronte, e estabeleça um diálogo, entre os desenhos e os motivos/modelos que lhes deram origem.

- O RETRATO E O AUTORRETRATO NA OBRA DE ADOLF HAUSMANN

O Retrato e Autorretrato é sempre um tema aliciante que tem sido desde sempre alvo de inúmeros estudos e abordagens³⁴⁹. Adolf Hausmann legou-nos um interessantíssimo conjunto, digno de ser autonomizado, e apresentado como representativo da sua personalidade e da sua obra.

- ASPETOS DE TORRES NOVAS NA ÚLTIMA DÉCADA DO SÉCULO XIX

A cidade onde Hausmann permaneceu nos primeiros anos que viveu em Portugal, tem sido objeto de vários estudos que têm sido dados à estampa, evidenciando aspectos históricos, etnográficos e urbanísticos³⁵⁰. A realização de uma exposição com uma seleção de desenhos do núcleo executado em Torres Novas, e arredores, como a aldeia de Lapas³⁵¹, será do maior interesse para a reconstituição da história local daquela região, na última década do século XIX.

- TOMAR VISTO POR UM ESTRANGEIRO EM FINAIS DO SÉCULO XIX

No que respeita aos desenhos de Tomar, como vimos atrás, uma boa parte representa vistas gerais e pormenores de alguns dos principais monumentos da cidade. Só por si, e atendendo à sua qualidade artística, justificariam uma apresentação pública. No entanto, do ponto de vista histórico e etnográfico, para além de algumas imagens da paisagem natural de Tomar, a série de duas dezenas de folhas, com desenhos em ambos os lados, dos *Moinhos d’El Rei*, são da máxima importância para a reconstituição de como eram e funcionavam estes engenhos, no virar do século XIX para o XX.

³⁴⁹ Recordamos aqui o recente, e já referido, estudo de Artur Ramos, *Retrato. O Desenho da Presença*, (Lisboa: Campo da Comunicação, 2010).

³⁵⁰ Nomeadamente podemos referir a *Colecção Temas Torrejanos*, editada pela Câmara Municipal de Torres Novas e já com cerca de trinta títulos publicados.

³⁵¹ Ver, Câmara Municipal de Torres Novas, *Fotografias Antigas de Lapas. Retratos da Aldeia*, Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 2004.

▪ ADOLF HAUSMANN: FARO E O MONUMENTO A FERREIRA DE ALMEIDA

Sendo a obra de maior vulto de Adolf Hausmann, consideramos de toda a pertinência apresentar este curioso conjunto de desenhos por ocasião do tratamento de limpeza que urge proceder a este monumento, e que a autarquia anseia mas ainda não foi possível concretizar, por falta de verba. Outros desenhos realizados em Faro, e considerados importantes, deverão integrar esta exposição que, e acima de tudo, deverá ter como principal objectivo o reabilitar do nome de um artista que a esta cidade tanto deu e como paga, num gesto irrefletido, esta ingratamente o expulsou. Caso pesasse algum sentimento de culpa, na consciência de Adolf Hausmann, este não teria, no pós guerra, em 1920, tentado reaver o seu lugar como professor em Faro³⁵².

▪ ADOLF HAUSMANN E AS ARTES DECORATIVAS: PROJETOS PARA CERÂMICA

A variedade e qualidade do conjunto de desenhos de peças cerâmicas, quer sejam realizados a partir de peças existentes, quer sejam projetos originais executados puramente como exercícios de composição, ou mesmo para serem produzidas as peças, justificam levar a cabo uma grande exposição que, a nosso ver, faria todo o sentido ser apresentada em Lisboa, no Museu Nacional do Azulejo.



Figs. 256. A. Hausmann, *Desenho de prato com decoração Majólica, da "Coleção Basilewsky"*³⁵³, 12-4-1882. Aguarela e tinta sobre papel. 203 x 267 mm. Inv. n.º 667.

³⁵² Cfr. a citada carta enviada a Carlos Lyster Franco, datada de 14-08-1920.

³⁵³ Alexander Basilewsky (1829-c. 1885), foi um grande colecionador russo que, vivendo em Paris, reuniu uma preciosa coleção de objetos diversos, com destaque para esmaltes e majólicas.

CONCLUSÃO

Chegados ao término da dissertação “Adolf Hausmann. O desenho e a atividade em Portugal de um artista austríaco”, percebemos que, de facto, Adolf Hausmann foi um desenhador exímio, e de rara qualidade. No entanto, do ponto de vista artístico, e não menosprezando o rigor e qualidade estética do seu trabalhos, a sua obra não pode ser considerada como inovadora e de vanguarda.

Pelo que foi possível apurar, Adolf Hausmann não partilhava, certamente, do espírito extrovertido dos seus condiscípulos, que estavam empreendendo obra na edificação de uma nova Viena, nem de alguns dos colegas que vieram para Portugal, e que ficaram na memória pela obra realizada.

Como vimos, exceptuando Ernst Korrodi, que foi colocado em Braga e posteriormente transferido para Leiria, todos os outros professores estrangeiros que por cá fizeram nome, tinham sido colocados em Lisboa ou para aí acabariam por ir leccionar: Giovanni Cristofanetti, colocado em Viana do Castelo, foi transferido, em 1890, para a Escola Marquês de Pombal; Leopoldo Battistini, inicialmente colocado em Coimbra, onde frequentou o círculo intelectual dos seus colegas, foi mais tarde também para a Escola Marquês de Pombal; Cesare Ianz foi logo colocado na Escola Marquês de Pombal e Nicola Bigaglia, na de Xabregas.

Se por um lado, o génio criativo de Gustav Klimt levou a que este se destacasse, da sua geração de artistas austríacos, por vezes mesmo à custa de acirradas polémicas, por outro, o espírito que hoje podemos avaliar de introvertido e pouco ousado, de Adolf Hausmann, terá levado a que um artista criado fora da grande metrópole que era então Viena, se tenha visto na necessidade de abandonar o meio onde se tinha formado, e procurado um local distante e recatado, para organizar o seu percurso de vida e tentar a sua sorte.

Após o estudo dos desenhos desta coleção, nomeadamente séries como a “Kostume Kränzchen”, da qual apresentámos dois dos desenhos, percebemos claramente que o virtuosismo representativo de Adolf Hausmann poderá ter funcionado como entrave criativo. Vendo-se na impossibilidade de concorrer, em igualdade de circunstâncias, com os artistas representantes de uma corrente estética instalada, e que tinha como expoente máximo Hans Makart, Hausmann com plena consciência das suas

capacidades e qualidade de trabalho, certamente receberia as recusas às suas propostas de trabalho como rudes golpes para a sua autoestima, limitando por outro lado a sua criatividade, com receio de cair em ridículo.

Seriam esses fatores que levaram Adolf Hausmann a raramente concretizar, ou dar por concluído um projeto. Com receio de que lhe fosse apontada alguma falha, ia amadurecendo as suas ideias, realizando desenhos, repetindo e incluindo nestes ligeiras diferenças, numa atitude que hoje podemos avaliar como obsessiva, resultando por vezes em núcleos de mais de duas dezenas de trabalhos, todos eles com um apurado rigor e qualidade, e que nos deixam perplexos face à atitude introvertida do artista.

Numa análise mais ligeira, poderíamos ser levados a supor que, como professor do Ensino Industrial, Adolf Hausmann não auferia um vencimento que lhe permitisse a aquisição de materiais para pintura. No entanto, e comparando com o seu colega, o pintor Carlos Lyster Franco, também por iniciativa própria “desterrado” em Faro, percebemos que não é no fator económico que devemos procurar a causa da não realização de obras com outro carácter. Lyster Franco, para além da execução de pinturas, realizava exposições individuais, nomeadamente na própria Escola de Desenho Industrial Pedro Nunes. Adolf Hausmann, a tal nunca se atreveu...

Da mais de centena e meia de desenhos realizados por Adolf Hausmann, na Escola de Artes Decorativas e na Academia de Viena, cujo estudo ficou fora do âmbito desta dissertação, mas dos quais apresentamos e analisamos aqui cerca de três dezenas, asseguraram-nos que estamos em presença da obra de um desenhador primoroso, não ficando, em termos académicos, em nada atrás de outros condiscípulos, como por exemplo Gustav Klimt do qual existem alguns desenhos académicos publicados (isto para além daqueles existentes na presente coleção e os quais tivemos o privilégio de poder manusear e observar diretamente). É essa capacidade, quase fotográfica, de representação, que Hausmann aplicou em todos os registos que fez durante os cerca de vinte e sete anos que permaneceu em Portugal.

Do estudo realizado, confirmámos também que, para levar a cabo uma boa parte dos seus projetos artísticos, à semelhança do que era usual na época, Hausmann trabalhava a partir de modelos preexistentes, que copiava de gravuras ou fotografias e, por vezes, também a partir do natural, que ele pacientemente copiava e reinterpretava. No entanto, ao contrário de outros artistas cuja criatividade os levava a reinventar quer

do ponto de vista estético, quer dos conceitos subjacentes às correntes do seu tempo, Adolf Hausmann ficava-se pela composição, numa mesma obra, de elementos dispersos que recolhia e reordenava sempre resultando obras de grande beleza. De uma forma geral estes desenhos valem por si e pela sua qualidade gráfica e estética. Em alguns deles vislumbramos indícios ou mesmo elementos caracteristicamente resultantes de uma estética *Arte Nova* que Hausmann nunca abraçou verdadeiramente. Podemos pois concluir que, numa época de grande transição, o génio artístico de Adolf Hausmann ficou preso ao academismo e às correntes artísticas do passado.

Tendo abordado esta coleção, prioritariamente do ponto de vista do Desenho, como objecto em si, e das suas características e técnicas de realização, aproveitamos aqui para deixar uma chamada de atenção para outros aspetos de interesse, que esta apresenta, mas que estão fora do âmbito desta dissertação.

Da sua passagem por Torres Novas, para além da série fabulosa de retratos que são aqui apresentados e alguns estudados, Hausmann legou-nos os desenhos do *Atelier de Torres Novas*, de vistas diversas, da *Fachada da Igreja da Misericórdia* mas, os desenhos do *Mercado de Segunda-feira*, serão talvez o mais importante núcleo de desenhos desta localidade, pelo seu interesse e contribuição que poderão vir a dar ao estudo da etnografia e Património Imaterial de Torres Novas.

Da cidade de Tomar, para além das diferentes representações de paisagem, igrejas e monumentos, somos também obrigados a destacar o conjunto de desenhos dos *Moinhos d'El Rei*, cujas diversas representações do interior, e dos moleiros a trabalhar, permitem reconstituir um ambiente, com mais de um século, que se perdeu.

Curiosamente foi em Faro que Adolf Hausmann permaneceu mais tempo e comparativamente, dessa cidade e região, temos um núcleo menos interessante de desenhos. Menos interessante, não pela qualidade gráfica mas pela diversidade de assuntos e quantidade de registos. Algumas paisagens, com destaque para as vistas do *Moinho do Grelha*, alguns desenhos de ruas e edifícios, um pequeno conjunto de desenhos da *Ermida de S. Luís*, alguns projetos para decoração de peças de cerâmica e, o núcleo mais curioso, o desenrolar de todo o projeto do *Monumento de Homenagem a Ferreira de Almeida*, um obelisco de quinze metros de altura, erigido na zona central da cidade de Faro, e que constitui a única obra pública de Adolf Hausmann. Ainda de Faro, é o desenho de uma lanterna existente no Museu Municipal, e que foi encomendado

pelo cónego Boto, a Adolf Hausmann, em 1902. Fruto das nossas solicitações a lanterna que se encontrava “esquecida” dentro de um caixote numa arrecadação, foi agora reencontrada, aguardando uma oportunidade para ser recuperada.

Fica aqui também uma referência para a necessidade que tivemos de organizar toda a coleção, tarefa que não ficou concluída mas apenas iniciada. Sem a formação prévia que tivemos na área da museologia não teria sido possível, de uma forma eficaz e segura proceder à pré-inventariação deste espólio, de forma a que fosse possível a sua posterior consulta e manuseamento com o menor risco possível para os diferentes espécimes. A consulta da coleção originou também que se desse início a um processo de conservação preventiva e restauro, que possibilite a exposição destes desenhos, tendo já sido restaurados e devidamente acondicionados, os três desenhos de maiores dimensões, que se encontravam enrolados, e começavam a apresentar rasgões e lacunas, devido a um deficiente acondicionamento.

Como aspetos fundamentais resultantes desta dissertação, para além do acerto dos dados biográficos de um grande desenhador, Adolf Hausmann, consideramos como primordial o interesse que estes desenhos assumiram, pelo seu conhecimento, pela sua qualidade artística, pelas contribuições que nos trazem para a compreensão do ensino artístico, e do desenho em particular, em finais do século XIX, bem como para o conhecimento e reconstituição de aspectos da paisagem natural, urbana, do estado de conservação do património e mesmo, como já foi referido, para o estudo da etnografia e do Património Imaterial dos locais por onde Adolf Hausmann passou, e nos deixou registos gráficos. Também como mais-valia desta dissertação é o estudo e apresentação dos três “Klimts” inéditos que pertenceram a Adolf Hausmann e que até, ao presente, são os únicos trabalhos deste artista existentes em Portugal.

Em jeito de nota final queremos enfatizar que, do pouco que se conhece da sua obra como pintor (ou mesmo escultor), a qual se apresenta marcadamente romântica e neoclassicista, foi sem dúvida no desenho que Adolf Hausmann deixou verdadeiramente transparecer o seu génio artístico.



Figs. 257 e 258. *Lanterna de cobre*, sd. Museu Municipal de Faro. A. Hausmann, *Desenho de lanterna*, 11-11-1902. Grafite sobre papel. 330 x 190 mm. Inv. n.º 826.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. FONTES MANUSCRITAS

- Barbosa, João, *Cartas escritas a Carlos Lyster Franco*, [Manuscrito], 1916.
- Faro, Arquivo Distrital, *Livros de Registo de Bilhetes de Residência 1888-1946*. Livro 307-A, fls. 21, 22, 24, 25, 26 e 31.
- Franco, Carlos Lyster, *Cópias das cartas escritas a Adolf Hausmann*, [Manuscrito], 1920-21.
- Hausmann, Adolf, *Cartas escritas a Carlos Lyster Franco*, [Manuscrito], 1914-21.
Documentos e apontamentos vários de Adolf Hausmann.

2. FONTES IMPRESSAS

- Algarve (O)*. *Semanário Independente*, Faro, n.º 8, 17-05-1908; n.º 120, 10-07-1910; n.º 503, 11-11-1917.
- Arroio, António José, *Relatórios sobre o Ensino Elementar Industrial e Commercial*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1911.
- Benevides, Francisco da Fonseca, *Relatório sobre as Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul (1889-1890)*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.
- _____, *Relatório sobre as Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul (1890-1891)*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.
- Discours de Mr. Affonso Costa, Président du Conseil, au sujet de la réquisition des bateaux allemands se trouvant dans les ports portugais (Extrait du compte-rendu de la séance à la Chambre des Députés, du 25 Février 1916)*, Lisboa: Imprimerie Nationale de Lisbonne, 1916.
- Heraldo (O)*, Faro: 4/6/1916, p.1 e 11/6/1916, p. 1
- Ilustração Portuguesa*, n.º 28, Lisboa: Empreza do Jornal o Seculo, 16 Maio 1904.

Ovídio, *Metamorfoses*, Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

Portugal. Ministério das Finanças, *Suplemento ao Diário do Governo, I Série, n.º 77, Dec.-Lei n.º 2.350*, de 20-04-1916.

____ Ministério das Obras Públicas, Comercio e Industria, *Diário do Governo, n.º 283*, de 15-12-1897.

____ Presidência da República, *Diário do Governo, I Série, n.º 47, Dec.-Lei n.º 491*, de 12-03-1916.

Ripa, Cesar, *Iconologia: overo descrittione di diverse imagini cavete dall'antichità e di propria inventione*, Hildesheim: Georg Olms, 1984.

3. BIBLIOTECA DE ADOLF HAUSMANN

Album für arbeit enthaltend klassische Motive für Weissstickerei, Bunt-, Gold- und Applikations- stickerei, spitzen, Verschnürungs- und Knüpfarbeit, sowie Weberei, Passementerie und Stoffbemalung, München & Leipzig: Verlag von Georg Hirth, 1880.

Allegorien und Embleme, Wien: Verlag von Gerlach & Schenk, 1882-1885, 3 vol.

Bucher, Bruno, *Katechismus der Kunstgeschichte*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1880.

Dürer, Albrecht, *Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. mit eingedrucktem Original-Texte. - Nebst einer Einleitung von Franz Xaver Stöger*, München: Staegmeyr'sche Verlagshandlung, [1845].

Füller, Josef, *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*, Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional, sd.

Hauser, Alois, *Styl-lehre der Architektonischen und Kunstgewerblichen Formen: II. theil. Styl-lehre der Architektonischen Formen des Mittelalters*, Wien: Alfred Hölder, 1884.

____ *Styl-lehre der Architektonischen und Kunstgewerblichen Formen: II. theil. Styl-lehre der Architektonischen Formen der Renaissance*, Wien: Alfred Hölder, 1880.

- Heideloff, C., *Der kleine Byzantiner Taschenbuch des byzantinischen Baustyles*,
Nürnberg: Verlag von Riegel und Wiessner, 1841.
- Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1896. Zur feier des 200 jährigen bestehens der
Königlichen Akademie der Künst. Katalog*, 5.^a ed., Berlin: Verlag von Rud.
Schuster, [1896?].
- [*Jahres-Kalender 1889*], Berlin: Gedruckt von Reinhold Kühn, [1888].
- Jones, Owen, *Grammaire de l'Ornemente*, Londres: Bernard Quaritch, 1865.
- Journal de la Décoration*, 20.e Année, Paris: Armand Guérinet, 1908.
- Kajetan, Julius, *Das geometrische Zeichnen*, Wien: Verlag von Karl Graeser, 1888.
(Technisches Zeichnen für das Kunstgewerbe I.).
- _____ *Der Vorbereitungsunterricht für das Perspektivische Zeichnen Nebst Dessen
Grundlehren*, Wien: Verlag von Karl Graeser, 1886.
- _____ *Die Projectionslehre*, Wien: Verlag von Karl Graeser, 1888. (Technisches
Zeichnen für das Kunstgewerbe II.).
- _____ *Schattenlehre und Perspektive*, Wien: Verlag von Karl Graeser, 1889.
(Technisches Zeichnen für das Kunstgewerbe III.).
- Kimmich, Karl, *Zeichenschule*, Stuttgart: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1894.
- Korrodi, Ernesto, *Estudos de Reconstrucção sobre o Castello de Leiria*, Zurich:
Instituto Polygraphico, 1898
- Krahl, Ernst August, *Mährisches Wappenbuch vom Jahre 1888*, Sn.
- Lübke, Dr. Wilhelm, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Verlag von Ebner &
Seubert, 1876.
- Meyer, Franz Sales, *Handbuch der Ornamentik*, Leipzig: Verlag von E. A. Seemann,
1889.
- Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia Catalogo Provisorio Secção de Pintura*,
Lisboa: Imprensa Nacional, 1889.
- Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und
Inländer*, Wien: im Verlage bei Joseph Edler von Kurzböck, 1779.
- Niemann, G., *Handbuch der Linear-Perspective für Bildende Künstler: Mit
Unterstützung des K. K. Österreichischen Ministeriums für Cultus und
Unterricht*, Stuttgart: Verlag von W. Spemann, [1884].

- Officieller Führer durch die Oesterreichischen Abtheilungen der Weltausstellung Paris 1900*, Paris: Druck der Buch- und Kunstdruckerei Otto Maass' Söhne, Wien, 1900.
- Reiber, Émile dir., *L'Art Pour Tous. Encyclopédie de l'Art Industriel et Decoratif*, Première Année, Paris: A. Morel et Cie., 1861.
- Rochet, Charles, *Das Urbild des Menschen: und die Natürlichen gesetze der Verhältnisse der Beiden Geschlechter*, Wien: Spielhagen & Schurich Verlagsbuchhandlung, [1891?].
- Schreiber, Guido, *Lehrbuch der Perspective mit einem anhang über den Gebrauch Geometrischer Grundrisse*, Leipzig: Alfred Oehmigke's Verlag, [1874].
- Tissot, Victor, *Vienna d'Austria e a sua Corte*, Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1901 (1.^a ed. 1879), 2 vol.
- Vignola, Jacob Barozzi von, *Bürgerliche Baukunst nach den Grundregeln der fünf Säulenordnung mit Nötigen Anmerkungen Vermehrt von Johann Rudolph Fäsch: Kön. Pohl. und Sächs. Architect und Ingenieurhauptmann in Dresden*, Nürnberg: Adam Gottlieb Schneider und C. Weigels, [c. 1815?].
- ____ *Bürgerliche Baukunst zweyter Theil oder deutliche Vorstellung wie die fünf Säulenordnung sechs berühmter Baumeister nach allen ihren eingetheilten Rissen zweckmäßig anzuordnen sind. Herausgegeben von Daniel Stettner, Baudirektor*, Nürnberg: in A. G. Schneider und Weigels Buchhandlung, [c. 1800?].
- Weihnachts-Katalog 1893. Nebst einem Verzeichniss empfehlenswerther Zeitschriften ausgegeben von der Buchhandlung Gerold & Comp. in Wien*, Wien: Druck von Rollinger & Moessmer, [1893].
- Ziegler, Anton, *Historische Memorabilien des In- und Auslandes für anziehende Weltbegebenheiten, berühmte Bau- und Kunstdenkmale, ausgezeichnete Großthaten, Würdigung der Verdienste erlauchter Fürsten und berühmter Männer &c.*, Wien: Gedruckt bei Anton Benko, 1840.

4. OUTRAS FONTES E OBRAS DE CONSULTA

- AAVV, *Vida e Sociedade no Final do Império – Império Austro-Húngaro, 1848-1918*, Lisboa, Editorial Verbo, 2002 (1.^a ed. 2000).
- Almeida, Fialho d', *Os Gatos*, vol. VI, 2.^a ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1911 (1.^a ed. 1893).
- Almeida, José António Ferreira de, coord., *Tesouros Artísticos de Portugal*, Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1976.
- Alves, Luís Alberto Marques, "Os Professores e o Ensino Industrial na Segunda Metade do Século XIX", in *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2004, pp. 131-141.
- Arruda, Luísa, "As Leituras Solitárias de Cirilo Wolkmar Machado e o Ensino das Artes do Desenho" in Rafael Moreira e Ana Duarte Rodrigues Coord., *Tratados de Arte em Portugal*, Lisboa: Scribe, 2011
- Bailey, Colin B., *Gustav Klimt – Vers un Renouvellement de la Modernité*, Paris: Éditions de la Martinière, 2001.
- Bandeira, Luís Stubbs Saldanha Monteiro, *Vocabulário Heráldico*, Lisboa: Edições Mama Sume, 1985.
- Barnes, Rachel. *Gustav Klimt*, London: Quercus Publishing, 2008.
- Bell, Julian, *Five Hundred Self-Portraits*, London-New York: Phaidon Press, 2006 (1.^a ed. 2000).
- Benevides, Francisco da Fonseca, *Relatório sobre as Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul (1889-1890)*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.
- Bénézit, E.. *Dictionnaire Critique e Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de Tous les Temps et de Tous les Pays, par un Groupe d'Écrivains Spécialistes Français et Étrangers*, 10 volumes, Nouvelle Édition, Paris: Librairie Gründ, 1976.
- Biedermann, Hans, *Dicionário Ilustrado de Símbolos*, São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993 (1.^a ed. München, 1989).
- Bonet, Llorenç e Kliczkowski, Sol, *Otto Wagner. Gustav Klimt*, Madrid: H Kliczkowski-Onlybook, 2003.

- Bouillon, Jean-Paul, *Klimt: Beethoven*, Genève: Skira, 1986.
- Branco, José Vieira, *Subsídios para a História da Imprensa Algarvia desde 1833 aos nossos dias*, Faro: Tipografia Caetano, 1938.
- Braunschvig, Marcel, *L'Art et l'Enfant: Essai sur l'Éducation Esthétique*, Toulouse/Paris: Édouard Privat/Henri Didier, 1907.
- Buyse, Omer, *Les Écoles Professionnelles et les Écoles d'Art Industriel en Allemagne et en Autriche. Le Dessin dans les Écoles Primaires et Moyennes*, Schaerbeek-Bruxelles: [s.n.], 1896.
- Câmara Municipal de Torres Novas, *Fotografias Antigas de Lapas. Retratos da Aldeia*, Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 2004.
- Cappelletti, Licurgo, *Storia degli Ordini Cavallereschi*, Livorno: Raffaello Giusti, 1904.
- Carvalho, Rómulo de, *História do Ensino em Portugal, Desde a Fundação da Nacionalidade até ao fim do Regime de Salazar-Caetano*, 3.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001 (1.^a ed. 1986).
- Cassagne, Armand, *Traité Pratique de Perspective Appliquée au Dessin Artistique et Industriel*, Paris: Librairie Classique de Ch. Fouraut et Fils, 1884.
- Castro, Armando, *A Revolução Industrial em Portugal no Século XIX*, 4.^a ed., Porto: Limiar, 1978 (1.^a ed. 1946).
- _____, “Exposições Agrícolas e Industriais.” in Serrão, Joel, *Dicionário de História de Portugal*, II. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971.
- Cherry, Peter et. al., *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa. Primeira Parte, Séculos XVII-XVIII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- Chompré, M., *Dictionnaire Abrégé de la Fable: pour l'Intelligence des Poètes, des Tableaux & des Statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique*, 9.^a ed., Paris: Desaint & Saillant, 1760 (1.^a ed. 1755).
- Comini, Alessandra, *Gustav Klimt*, 2.^a ed., London: Thames and Hudson, 1991.
- Connaissance des Arts*, n.º 701, Fev. 2012.
- Constantino, Maria, *Klimt*, Leicester: Magna Books, 1990.
- Correia, Emmanuel, *Carlos Porfírio Cineasta*, Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- Costa, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi 1889-1944 arquitectura, ensino e restauro de património*, Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

- Costa, Mário Alberto Nunes, *O Ensino Industrial em Portugal de 1852 a 1900 (Subsídios para a sua história)*, Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1990.
- Costa, Patrícia Carla Rodrigues Mota da, *Os Museus e o ensino industrial: Percursos e colecções (Dissertação apresentada ao Departamento de Ciências e Técnicas do Património para obtenção do grau de Mestre em Museologia)*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.
- Fahr-Becker, Gabriele, *Wiener Werkstätte 1903-1932*, Köln: Taschen GmbH, 2008 (1.^a ed. 1995).
- Fischer, Wolfgang G., *Gustav Klimt & Emilie Flöge - An Artist and His Muse*, London: Lund Humphries, 1992.
- Fliedl, Gottfried, *Gustav Klimt, 1862-1918, The World in Female Form*, Köln: Benedikt Taschen, 1997.
- _____, *Gustav Klimt, 1862-1918 - O Mundo de Aparência Feminina*, Colónia: Benedikt Taschen, 2006 (1.^a ed. 1992).
- Flor, Pedro, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.
- Francastel, Galiene e Francastel, Pierre, *El Retrato*, 2.^a ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 1988 (1.^a ed. Paris: 1969).
- Francisco, Maria José, “Conservação e Restauro de pintura de cavalete”, in *O Restauro Regressa às Belas-Artes. Retratos da Reserva de Pintura*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011
- Franco, Mário Lyster, *Algarviana*, Faro: Câmara Municipal de Faro, 1982.
- Franco, Mário Lyster, “Existe em Faro um Quadro de Gustav Klimt”, in *Correio do Sul*, 4 Maio 1978: n.º 3009.
- Fusco, Renato de, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa: Editorial Presença, Lda, 1988 (1.^a ed. Roma-Bari, 1983).
- Gaal, Georg von, *Sprüchwörter in sechs sprachen*, Viena: Friedrich Volke, 1830.
- García-Bermejo, José María Faerna, *Gustav Klimt – 1862-1918*, Madrid: Globus Comunicación, 1996.

- Goldstein, Carl, *Teachig Art: academies and schools from Vasari to Albers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) - Aguarelas e Desenhos em Impressões Fac-similadas, das colecções do Albertina de Viena e de Colecções Particulares - Exposição de 5 a 13 de Maio de 1978 - Galeria de Arte do Casino Estoril*, Viena: Ministério Federal dos Negócios Estrangeiros, 1978.
- Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) - "Exposição de Arte Vienense do Fim de Século" - Aguarelas e Desenhos em Impressões Facsimiles das Colecções Gráficas da Albertina de Viena e de Propriedade Particular - Organizada pela Embaixada da Austria*, Almancil: Centro Cultural de S. Lourenço, 1982.
- Hattstein, Markus, *Religiões do Mundo*, Köln: Könemann, 2000.
- Hauptman, Jodi. *Drawing from the Modern, 1880-1945*, New York: The Museum of Modern Art, 2004.
- História Concisa da Áustria*, Viena / Chancelaria Federal / Serviço Federal de Imprensa, 1983.
- Kalir, Jane e Alfred Weidinger, eds. *Gustav Klimt. In Search of the "Total Artwork"*, Munich - Berlin - London - New York, Prestel, 2009.
- Klimt: 1862-1918*, Kent: Grange Books, 2005.
- Koja, Stephan, ed. *Gustav Klimt - Landscapes*, Munich - Berlin - London - New York: Prestel, 2002.
- Kränsel, Nina. *Gustav Klimt*, Munich - Berlin - London - New York: Prestel, 2007.
- Krause, Chester L. e Clifford Mishler, *Standard Catalog of World Coins: 1801-1900*, 3.^a ed., Iola, Krause Publications, 2001.
- Lameira, Francisco I. C., *Faro, Edificações Notáveis*, 2.^a ed., Faro: Câmara Municipal de Faro, 2001, (1.^a ed. 1997)
- Leidig, Michael e Zoch, Irene, *Guia American Express Top 10 Viena*, Porto: Dorling Kindersley / Civilização, Editores, L.da, 2007 (1.^a ed. 2003).
- Leitão, Carlos Adolpho Marques. *Enseignement Spécial Industriel et Commercial. Les Écoles industrielles et de Dessin industriel de la circonscription du sud*, s.n. 1900.

- Leopold, Rudolph e Pichler, Gerd Pichler, *Koloman Moser: 1868-1918*. Catalog of the Kolo Moser exhibition in the Leopold Museum (25 May 2007–10 September 2007), Munich: Prestel Publishing, 2007.
- L'Estampille/L'Objet d'Art*, n.º 476, Fev. 2012.
- Lisboa, Maria Helena, *As Academias e Escola de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- Loureiro, Carlos. “O Museu Industrial e Comercial do Porto : (1883-1899)”, in Silva, Armando Coelho da e Semedo, Alice, coord., *Colecções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários : homenagem a Ferrnando Bragança Gil*, Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Secção de Museologia do Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2005.
- Marreiros, Glória Maria, *Quem Foi Quem? : 200 Algarvios do Séc. XX*, (Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- Martinho, António Manuel Matoso, “A Criação do Ensino Industrial em Portugal”, in *Máthesis: Revista do Departamento de Letras da Universidade Católica Portuguesa – Viseu*, 2006: vol. 15, pp. 53-81.
- ____ “Professores Estrangeiros ao Serviço da Escola Industrial Francisco de Holanda (1889-1894)”, in *Educação e Tecnologia: Revista do Instituto Politécnico da Guarda*, Fev. 1997: vol. 19, pp. 175-200.
- Mattos, Armando de, *Manual de Heráldica Portuguesa*, Pôrto: Fernando Machado e C.ª, Ld.ª, 1941.
- McQuillan, Melissa, *Van Gogh*, London: Thames and Hudson, 1994.
- Medel, Óscar, “El Quadro Más Caro”, in *Descubrir el Arte*, Madrid: Arlanza Ediciones, Out 2006: n.º 92.
- Mesquita, José Carlos Vilhena, *História da Imprensa do Algarve*, Faro: Comissão de Coordenação da Região do Algarve, 1988 e 1989.
- Messensee, Caroline, et. al., *Gustav Klimt. Papiers Érotiques*, Paris: Gallimard/Musée Maillol, 2005.
- Metzger, Rainer, *Gustav Klimt, Dessins et Aquarelles*, Paris: Hazan, 2005.
- Natter, Tobias G. e Grunenberg, Christoph, eds., *Gustav Klimt: Painting, Design and Modern Life*, London: Tate Publishing, 2008.

- Nebehay, Christian M., *Gustav Klimt – From Drawing to Painting*, London: Thames & Hudson, 2007 (1.^a ed. 1992).
- Néret, Gilles, *Gustav Klimt, 1862-1918*, Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- Neto, Maria João, *Thomas Pitt. Observações de uma Viagem a Portugal e Espanha (1760) / Observations in a Tour to Portugal and Spain (1760)*, Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2006.
- Niemann, G., *Handbuch der Linear-Perspective für Bildende Künstler: Mit Unterstützung des K. K. Österreichischen Ministeriums für Cultus und Unterricht*, Stuttgart: Verlag von W. Spemann, [1884].
- Pamplona, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, (5 vols.), 4.^a ed., Porto, Livraria Civilização Editora, 2000.
- Partsch, Susanna, *Klimt, Life and Work*, Kent: Grange Books, 1999.
- _____, *Gustav Klimt - Painter of Women*, Munich - New York: Prestel, 1994.
- Passeron, René e Coradeschi, Sergio, *Tout l'œuvre Peint de Klimt*, Paris: Flammarion, 1983.
- Passos, José Manuel da Silva, *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana do Algarve*, Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 127.
- Paula, Rui M. e Frederico PAULA, *Faro, Evolução Urbana e Património*, Faro: Câmara Municipal de Faro, 1993.
- Pauli, Tatjana, *Gustav Klimt*, Paris: Éditions de La Martinière, 2000.
- Payne, Laura, *Klimt*, Bath: Parragon Publishing, 2004.
- Pedreirinho, José Manuel e José Carlos Nascimento (fot.). *100 anos: Prémio Valmor* Lisboa: Pandora, 2003.
- Pedrocco, Filippo, *Titian, The Complete Paintings*, London: Thames & Hudson, 2001.
- Pereira, Paulo, *De Aurea Aetate. O Coro do Convento de Cristo em Tomar e a Simbólica Manuelina*, Lisboa: IPPAR, 2003.
- Pessanha, José Américo Motta (dir.), *Génios da Pintura – Impressionistas e Pós-Impressionistas*, São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1984.
- Pevsner, Nikolaus, *Le Accademie d'Arte*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982 (1.^a ed. Cambridge, 1940).

- Pinto, Teresa, *O Ensino Industrial Feminino Oitocentista: A Escola Damião de Góis em Alenquer*, Lisboa: Colibri, 2000.
- Price, René, ed., *Gustav Klimt: the Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, New York / Munich Berlin London New York: Neue Galerie New York / Prestel Verlag, 2007.
- Quénieux, Gaston, “Le Dessin à l’école et l’éducation du goût.” in Couyba, Ch.-M et.al., *L’Art à l’École*, Paris: Bibliothèque Larousse, [1908].
- Raczynski, Le Comte Athanasius, *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris: Jules Renouard et Cie, 1847.
- _____, *Les Arts en Portugal*, Paris: Jules Renouard et Cie, 1846.
- Ramos, Artur, *Retrato. O Desenho da Presença*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2010.
- Raposo, Abrantes, *Manuel Henrique Pinto. Vida e Obra. Ensaio Bio-Iconográfico*, Almada: Câmara Municipal de Almada, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2002.
- Rio-Carvalho, Manuel, “Revivalismos e ecletismos”, in *História da Arte em Portugal. Do romantismo ao fim do século*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- Rodrigues, Francisco de Assis, *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- Rodrigues, Joaquim Manuel Vieira, *Da Escola "Pedro Nunes" à "Tomás Cabreira" (1888-1974)*, Faro: Escola Secundária de Tomás Cabreira, 2003.
- Rogoyksa, Jane, *Klimt*, Bonn: Parkstone Press, 1999.
- Silva, Jorge Henrique Pais da, e Calado, Margarida, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- Silva, Maria João Espírito Santo Bustorff, coord., *Guia Museu. Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas*, Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.
- Sófocles, *Édipo em Colono*, Coimbra: Minerva, 1996.
- Soveral, Augusto, *História Universal da Pintura – Do Realismo à Arte Nova*, vol. 6, Lisboa, Planeta DeAgostini, 1997.
- Sproccati, Sandro, dir., *Guia de História da Arte*, Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- Swinglehurst, Edmund, *Gustav Klimt*, Kent: Grange Books, 2001.

- Thonet Senr., Michael, *Catalogue Thonet. 1904. Meubles en Bois Courbé*, Bruxelles: Editions Collections Livres, 1998 (1.^a ed. Wien, 1904)
- Toman, Dr. Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1993.
- Toman, Rolf, ed. *Vienna: Art and Architecture*, sl, h.f.Ullmann, 2008.
- “Un Klimt, el Quadro Más Caro de la Historia”, in *Descubrir el Arte*, Madrid: Arlanza Ediciones, Jul 2006: n.º 89.
- Vergo, Peter, *Art in Vienna 1898-1918 : Klimt, Kokoschka, Schiele, and their contemporaries*, 3.^a ed., London: Phaidon, 2007 (1.^a ed. 1975).
- Wehr, Beate Susanne, “The Vienna Secession”, in Steffen, Barbara, ed., *Vienna 1900. Klimt, Schiele, and Their Times. A Total Work of Art*, (Basel/Ostfildern: Beyeler Museum/Hatje Cantz Verlag, 2010
- Whitford, Frank, *Artists In Context - Gustav Klimt*, sl.: Brockhampton Press, 1993.
- _____, *Klimt*, 2.^a ed., London: Thames and Hudson, 1998.
- Wittkower, Rudolf e Margot, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino: Einaudi, 1996 (1.^a ed. original 1963).
- Zannier, Italo, *Wilhelm von Gloeden. Fotografie – Nudi, Paesaggi, Scene di Genere – Milano, Palazzo della Ragione, 24 Gennaio – 24 marzo 2008*, Firenze, Alinare 24 ORE, 2008.
- Zierer, Otto, *História da Áustria - Pequena História das Grandes Nações*, Lisboa: Círculo de Leitores, □1981.
- Züquete, Afonso Eduardo Martins (dir.), *Nobreza de Portugal*, vol. II, Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1960.

5. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- AAVV, *ABCedário do Simbolismo e da Arte Nova*, Lisboa: Reborn, 1997.
- AAVV, *Enciclopédia dos Museus, Museu de História da Arte de Viena*, 2.^a ed., Milão: Arnoldo Mondadori Editore, sd.
- AAVV, *Gustav Klimt*, Munich - Berlin - London - New York: Prestel, 2007 .

- AAVV, *Les Grandes Expositions, Vienne 1900, L'Age D'Or de la Peinture*, Paris : Beaux Arts Magazine Hors-Série, 1986.
- AAVV, *Vieira Lusitano 1699-1783 – o desenho. Catálogo*, ARRUDA, Luísa, CARVALHO, José Alberto Seabra (coord.), Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga, 2000.
- AAVV, *Viena: Arte y Arquitectura*, Colonia: Könemann, 2000.
- Abreu, Helena (coord.), *Rota dos Museus do Oeste*, sl.: Associação de Municípios do Oeste, 2005.
- Albuquerque, Isabel Ribeiro de, “O Desenho como Ideia”, in *Arte Teoria*, 8, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 223-233.
- Almeida, D. Fernando de (dir.), *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa. Lisboa, Tomo Segundo*, Lisboa: Junta Distrital de Lisboa, 1975.
- Almeida, Isabel, e Maria Teresa Ramalho, *Atlas da Carta Topográfica de Lisboa, sob a direcção de Filipe Folque: 1856-1858*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2000, (planta n.º 28).
- Anderson, Janice, *Masterworks Klimt*, Bath: Pulteney Press, 2008.
- Araújo, Norberto de, “Avenida da Liberdade”, in *Guia de Portugal Artístico: Lisboa*, Tomo I, vol. I, Lisboa: M. Costa Ramalho, 1933, pp. 69, 71.
- Arnaldo, Javier, “La Viena de la Secession”, in *Descubrir el Arte*, 92, Madrid, Arlanza Ediciones, Octubre 2006, pp. 36-41.
- Arnold, Matthias, *Henri de Toulouse-Lautrec: 1864-1901 – O Teatro da Vida*, Köln: Benedikt Taschen, 1991.
- Artinger, Kai, *Egon Schiele, Vida e Obra*, Colónia: Könemann, 2001.
- Bailly, Jean-Christophe, *La Main. Carnet de Dessins*, Paris : Bibliothèque de l'Image, 2000.
- Batori, Nicholas, *Problemas da Conservação e Arquivo de Fotografias e Filmes de Cinema nos Museus de Desporto*, Lisboa: Ministério da Educação e Cultura: Direcção-Geral dos Desportos, 1986.
- Baudot, François, *Vienna 1900 – The Viennese Secession*, New York: Assouline Publishing, 2006.
- Bäumer, Angelika, *Klimt Femmes*, sl: Hazan, 2001.
- Benini, Mirella, *Cerâmica do Renascimento*, Lisboa: Editorial Presença, 1989.

- Bentley, Richard, *Erotic Art*, London: Quartet Books, 1984.
- Bouleau, Charles. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*, Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- Brandstätter, Christian, *Klimt & a Moda*, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- _____. *Klimt y la Moda*, Madrid, H Kliczkowski-Onlybook, (2006).
- Briggs, Arthur, *Extradição de Nacionais e Estrangeiros, Commentarios e informações sobre a Lei n. 2.416, de 28 de Junho de 1911*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.
- Buchanan, Sally A., *Prevenção contra Desastres: Instruções para Formação em Planeamento e Recuperação*, Lisboa: Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas: Grupo de Trabalho em Preservação & Conservação, 2002.
- Cabreira, Thomaz, *O Algarve Económico*, Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1918.
- Caetano, Joaquim Oliveira, *Normas de Inventário: Pintura. Artes Plásticas e Artes Decorativas*, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.
- Calvo, Ana, *Técnicas e Conservação de Pintura*, (Porto): Livraria Civilização Editora, 2006.
- Capatti, Bérénice e Octavia Monaco, *Apresento-vos Klimt*, Lisboa: Livros Horizonte, 2004.
- Carlson, Victor, *Master drawings and watercolors of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1979.
- Cartierbresson, Anne, *Le Vocabulaire Technique de la Photographie*, Paris : Marval, 2008.
- Carvalho, Amadeu Ferreira d'Almeida, *Recordando... Memórias e impressões*, sep. de *Correio do Sul*, Faro: 1956 (2.^a ed. 1963).
- Carvalho, Rómulo de, *História da Fundação do Colégio Real dos Nobres de Lisboa (1761-1772)*, Coimbra: Atlântida – Livraria Editora, Ld^a, 1959.
- Castro, Eugénio de, *Guia de Coimbra*, Coimbra: F. França Amado, sd.
- Castro, Miguel de Mello e, “Pedras-de-Armaz de Tomar”, in *Ocidente*, Lisboa: Álvaro Pinto, 1955.
- Chalumeau, Jean-Luc, *Les 200 Plus Beaux Dessins du Monde*, sl.: Éditions du Chêne, 2008.

- Champigneulle, B., *A Arte Nova*, Lisboa: Editorial Verbo, 1984.
- Chanu, Patick Le, *Le Drapé. Carnet de Dessins*, Paris: Bibliothèque de l'Image, 2002.
- Civita, Victor, *Gênios da Pintura - Klimt*, São Paulo: Abril Cultural, 1980 (2.^a ed., 1984).
- Colen, J. Barbosa, "Não se governa depois da morte!... A proposito da inauguração do monumento a Ferreira d'Almeida em Faro" in *O Algarve. Semanário Independente*, n.º 121, Faro, 17-07-1910, pp. 2-3.
- Comar, Philippe, *Figures du corps, une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts, (du 21 octobre 2008 au 4 janvier 2009)*, 2.^a ed., Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2009.
- Copedé, Maurizio, *La Carta e il suo Degrado*, 3.^a ed., Firenze: Nardini Editore, 2001 (1.^a ed. 1991).
- Costa, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi 1889-1944 arquitectura, ensino e restauro de património*, Dissertação de Mestrado em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Técnica de Lisboa, 1985 (policopiado).
- Culot, Maurice e Anne-Marie Pirlot, *Vienne-Bruxelles*, Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne Éditions, 2007.
- Dean, Catherine, *Klimt*, London: Phaidon Press, 1996.
- Denny, Walter B., *Iznik, The Artistry of Ottoman Ceramics*, London: Thames & Hudson, 2004.
- Desenhos Eróticos*, Lisboa: Lisma, 2006.
- Ducros, Françoise, *Klimt*, Lisboa: Editorial Estampa, Círculo de Leitores, 1995.
- Dureau, J. M. e D. W. G. Clements, *Princípios para a Preservação e Conservação de Espécies Bibliográficas*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1992.
- Escritt, Stephen, *Art Nouveau*, 3.^a ed., London/New York: Phaidon Press Limited, 2005 (1.^a ed. 2000).
- :Estúdio 2 – Auto-retrato e auto-representação*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2010.
- Fahr-Becker, Gabriele, *Art Nouveau*, Königswinter: Könemann, 2004.

- Fatás, Guillermo e Gonzalo Borrás, *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, Madrid: Alianza Editorial, 2006 (1.ª ed. 1988).
- Felbinger, Udo, *Henri de Toulouse-Lautrec*, Colónia: Könemann, 2001.
- Fernández, Luis Alonso, *Introducción a la Nueva Museología*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Ferreira, Mria João Pacheco, *A Praça e o Monumento dos Restauradores. Contributos para a Sua História*, Lisboa: Apenas Livros Lda., 2009.
- Fiedler-Bender, Gisela, “Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele”, in *Humboldt*, 49, München: F. Bruckmann, 1984, pp. 91-95.
- Flieder, Françoise e Christine Capderou, *Sauvetage des Collections du Patrimoine : La lutte contre les détériorations biologiques*, Paris : CNRS Éditions, 1999.
- França, José-Augusto “Gustav Klimt”, in *Dicionário da Pintura Universal*, I, Lisboa: Estúdios Cor, 1962.
- _____ *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, 2.ª ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1993 (1.ª ed. 1974).
- _____ *Tomar “Thomar Revisited”*, Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- Franco, (Carlos) Lyster, “Faro”, in *Guia de Portugal. Vol II Estremadura, Alentejo, Algarve*, dir. Raul Proença, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1927, 2.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- _____ *“Tomaz Cabreira. Uma sessão em sua homenagem na Escola Comercial de Faro”*, in *O Algarve*, 31/01/1926, pp. 1-2.
- _____ *“Um Melhoramento importantíssimo. A escola industrial “Pedro Nunes” elevada à categoria de Escola Industrial e Comercial”*, in *O Heraldo*, Faro: 04/07/1914, p.1.
- Frizot, Michel, *A New History of Photography*, Köln: Könemann, 1998.
- Galvão, António Miguel, *Um Século de História de Pescarias do Algarve Elementos para o Estudo da Pesca do Atum no Algarve: sua evolução histórico-jurídica*, 2.ª ed., Faro: Companhia de Pescarias do Algarve, 1953 (1.ª ed. 1948).
- Garcia, Tenente-Coronel Luís de Freitas, *Óbidos: Guia do Visitante*, (Óbidos): Comissão de Iniciativa e Turismo, 1929.

- Gill, D. M. *Klimt - Discovering Art - The Life, Times and Work of the World's Greatest Artists*, London: Brockhampton Press, 1996.
- Gonçalves, Catarina et.al. “Os Arquivos pessoais dos arquitectos Pardal Monteiro e Cottinelli Telmo. Preservação e conservação de algumas peças desenhadas”, in *Monumentos*, Julho 2009: n.º 29, pp. 180-185.
- Guillemard, Denis e Claude Laroque, *Manuel de Conservation Préventive: Gestion et contrôle des collections*, 2.ª ed., Dijon : Office de Coopération et d'Information Muséographiques / Direction régionale des Affaires Culturelles de Bourgogne, 1999 (1.ª ed. 1994).
- Gustav Klimt*, Londres: Lisma, 2005.
- "Gustav Klimt: Maler im Bann der Frau", in *Art, Das Kunstmagazin*, November 1992: n.º 11.
- Gustav Klimt, Posterbook*, Berlim: Benedikt Taschen, 1990.
- Harris, Nathaniel, *Klimt*, Madrid: Asppan, 1997.
- Heinz, Günther, *Kunsthistorisches Viena*, Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- Hohenstatt, Peter, *Leonardo da Vinci: 1452-1519*. s.l.: h.f.Ullmann, 2007.
- Hrachovina, Karl, *Vorlagen für das Kunstgewerbe: I Band, Künstliches Alphabet von J. Th. de Bry*, Wien: Graeser, 1886.
- Hutter, Heribert, *Drawing, History and Technique*, London: Thames and Hudson, 1968.
- Jackson, Albert e David Day, *The Antiques Care & Repair Handbook*, London: Dorling Kindersley, 1984.
- Jacquin-Philippe, *Les Cimetieres Artistiques de Paris*, Paris: Librairie Leonce Laget, 1993.
- Kallir, Jane, *Gustav Klimt, 25 Masterworks*, New York: Abrams, 1995.
- Kaminski, Marion, *Tiziano Vecellio, know as Titian 1488/1490–1576*, Köln: Könemann, 1998.
- Koetzle, Michael, *1000 Nudes, Uwe Scheid Collection*, Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- Koja, Stephan, *Gustav Klimt – A Painted Fairy Tale*, Munich - Berlin - London - New York: Prestel, 2007.
- Kosek, Joanna M., *Conservation Mounting for Prints and Drawings*, London: Archetype Publications, 2004.

- Krauß, Anna-Carola, *História da Pintura: do Renascimento aos Nossos Dias*, Colónia: Könemann, 2000.
- Lachmayer, Herbert e Alfred Weidinger, *The Master of Erotic Theatre*, in “TATE ETC.”, 13, London: Tate Media, Summer 2008.
- Lehnert, Gertrud, *História da Moda do Século XX*, Colónia: Könemann, 2001.
- Lemos, Policarpo, *Como Restaurar Objectos de Arte*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1989.
- Lepeltier, Robert, *The Restorer's Handbook of Drawings and Prints*, New York/Cincinnati/Toronto/London/Melbourn: Van Nostrand Reinhold Company, 1977.
- Lunzer-Talos, Victoria, *Kunst in Wien um 1900 - Katalog zu einer Ausstellung des Bundesministeriums für Auswärtige Angelegenheiten*, Wien: 1986.
- Macedo, Manuel de, *Arte Para Todos*, Lisboa/Rio de Janeiro: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora, 1897.
- _____, *Restauração de Quadros e Gravuras*, Lisboa: David Corazzi, 1885.
- Machado, Priscila, *Inventário da Coleção de Fotografia Antiga. Relatório, com Introdução sobre o Gabinete de Desenhos da FBAUL*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006 (policop.).
- Marrucchi, Giulia e Riccardo Belcari, *A Grande História da Arte: 7. Arte Barroca*, Lisboa : Mediasat Group, S.A., 2006.
- Martins, Bertino Coelho, *Lapas. História e Tradições*, Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 1991.
- Matias, Maria Margarida L. Garrido Marques, *China e Islão: Gramáticas Decorativas*, Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1992.
- Metzger, Rainer, *Gustav Klimt, Drawings & Watercolours*, London: Thames & Hudson, 2005.
- Molina, Juan José Gómez et.al. *Los Nombres del Dibujo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.
- Musées et Monuments en Autriche*, Vienna: Bundesministerium, sd.
- Néret, Gilles, *Arte Erótica*, Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- _____, *Gustav Klimt PostcardBook*, Köln: Benedikt Taschen, 1992.
- _____, *Gustav Klimt, 1862-1918*, Köln:Taschen, 2000.

- Nicolaus, Knut, *Manual de Restauración de Cuadros*, Köln: Könemann, 1999.
- Norman, A. V. B., *Wallace Collection Catalogue of Ceramics I. Pottery, Maiolica, Faience, Stoneware*, London: The Trustees of the Wallace Collection, 1976.
- Oates, Phyllis Bennett, *História do Mobiliário Ocidental*, Lisboa: Editorial Presença, 1991 (1.ª ed. 1981).
- Olander, William (gest curator), *Drawings: After Photography*, New York: Independent Curators Incorporated, 1984.
- Pascual, Eva, *Conservar e Restaurar Papel*, Lisboa: Editorial Estampa, 2006.
- Pascual, Eva e Mireia Patiño, *O Restauro de Pintura*, Lisboa: Editorial Estampa, 2003.
- Passos, José Manuel da Silva, *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana de Tomar*, Lisboa: Editorial Caminho, 2001.
- Patrocínio, Maria Celina Gomes Parente do, “O Envelhecimento do Papel”, in *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Jan./Jun. 1985, I, n.º 1, pp. 241-259.
- Pauli, Tatjana, *Klimt: La Secesión y el ocaso de oro del Império austriaco*, Barcelona: Electa, 2003.
- _____, *Gustav Klimt, a Rizzoli Quadrifolio*, New York: Rizzoli International Publications, 2001.
- Pavão, Luís, *Conservação de Coleções de Fotografia*, Lisboa: Dinalivro, 1997.
- Pérez-Oramas, Luis, *An Atlas of Drawings*, New York: The Museum of Modern Art, 2006.
- Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, London: Penguin Books, 1991 (1.ª ed. 1936).
- Piel, Frierich, *Dürer. Aquarelles et Dessins*, (Paris) : Bibliothèque de l'Image, 1994.
- Pi Joan, J., *História da Arte*, vol. VII, Mem Martins: Publicações Alfa, 1972.
- Pinho, Elsa Garrett e Inês da Cunha Freitas, *Normas Gerais: Artes Plásticas e Artes Decorativas*, 2.ª ed., Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.
- Ponstingl, Michael, *Street Live in Vienna, Photographs from 1861 to 1913*, Vienna: Christian Brandstätter Verlag, 2008.
- Ponte, Maria La-Salette e Eduardo Pires de Oliveira, “Tomar em Gravuras de Madeira do Século XIX”, in *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*, 7, Tomar: Câmara Municipal de Tomar, Março de 1984.

- Portugal. Comissão de Estudo dos Bens Culturais da Nação, *Guia Prático para a Protecção dos Bens Culturais*, Lisboa: 1957.
- ____ Direcção Geral do Património Cultural. Centro de Formação de Técnicos e Artífices de Conservação e Restauro do Património Cultural, *A Conservação dos Documentos Gráficos*, Lisboa, 1979.
- ____ *Humidade, Temperatura e Climatização*, Lisboa, 1979.
- ____ *A Iluminação*, Lisboa, 1979.
- ____ Ministério das Obras Públicas e Comunicações, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Igreja de St.^a Maria dos Olivais*, Boletim 27, Lisboa: 1942.
- ____ Museu Nacional de Arte Antiga, *Arte do Oriente Islâmico: Colecção da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1963.
- Prinet, René-X., *Initiation au Dessin*, Paris: Flammarion, 1940.
- Rayner, Judith et.al. *Art on Paper: Mounting and Housing*, London: Archetype Publications, 2005.
- Restauro e Conservazione delle Opere d'Arte su Carta: Catalogo della Mostra a Cura del Laboratorio di Restauro del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1981.
- Rodrigues, Luís Filipe S. P., *Desenho, Criação e Consciência*, (Lisboa): BOND – Books on Demand, 2010.
- Rodrigues, Paulo Simões, “O Conde Athanasius Raczyński e a Historiografia da Arte em Portugal”, in *Revista de História da Arte*, n.º 8, Instituto de História da Arte/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- Salavisa, Eduardo, *Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano. 35 Autores Contemporâneos*, Lisboa: Quimera, 2008.
- Sanna, Angela, *L'Art Nouveau*, Paris : Éditions Place des Victoires, 2009.
- Santos, António Mário Lopes dos, *Torres Novas nos finais do séc. XIX. Subsídios históricos*, Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 1994.
- Schweidler, Max, *The Restoration of Engravings, Drawings, Books, and other Works on Paper*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2006.

- Sena, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998.
- Sequeira, Gustavo de Matos, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Leiria*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1955.
- _____, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Santarém*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1949.
- Silva, Ana Moreira da, *De Sansedoni a Vasari: O Desenho como Fundamento do Processo Conceptual em Arquitectura*, Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2010.
- Solé, José María, “Gustav Klimt - El Vehemente Transgresor”, in *Descubrir el Arte*, 92, Madrid: Arlanza Ediciones, Octubre 2006, pp.30-35.
- Sousa, Vicente de e Neto Jacob, *Portugal no 1.º Quartel do Séc. XX Documentado pelo Bilhete Postal Ilustrado da 1.ª Exposição Nacional de Postais Antigos*, Bragança: Câmara Municipal de Bragança, 1985.
- Steiner, Reinhard, *Egon Schiele, 1890 - 1918, A Alma Nocturna do Artista*, Köln: Benedikt Taschen, 1993.
- Teixeira, Luís Manuel, *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- The Human Figure. A Source Book for Artists and Designers*, Amsterdam & Singapore: The Pepin Press, 2008.
- Ulmer, Renate, *Alfons Mucha*, Köln: Benedikt Taschen, 1999.
- Vasconcelos, António Garcia Ribeiro de, *Sé-velha de Coimbra (Apointamentos para a sua história)*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2 vols., 1930-1935.
- Vienne 1880-1938, Naissance d'un Siècle, Grande Galerie - 5e Étage - Petit Journal, 13 Février - 5 Mai 1986*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.
- Werner, A. E., “La Préservation du Cuir, du Bois, de l’Os, de l’Ivoire et des Documents d’Arquives”, in *AAVV, La Préservation des Biens Culturels*, Paris: Unesco, 1969, pp. 285-310.
- Westheimer, Ruth K., *Les Erotiques de l’Art*, Paris: Editions Abbeville, 1996.
- Wolf, Norbert, *Gustav Klimt, Erotic Sketches*, Munich - Berlin - London - New York: Prestel, 2005.

6. INTERNET

- <http://www.akbild.ac.at/portal_en/academyen/about-us/history> (15-01-2011).
- <<http://caminheiros98faro.blogspot.pt/2008/07/jos-bento-ferreira-de-almeida.html>> (26-05-2012)
- <http://skoly.praha-mesto.cz/parent5074/17609_Vystava-HABSBURSKE-STOLETI> (28-06-2012).
- <<http://www.dolni-rasnice.cz/information-about-the-village/history/?ftresult>> (27-06-2012).
- <<http://abart.artarchiv.cz/osoby.php?IDosoby=52879>> (02-01-2009).
- <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/627694/Victoria-and-Albert-Museum>> (25-03-2012).
- <http://de.wikipedia.org/wiki/K.Ö.H.V._Amelungia_Wien> (28-03-2012).
- <<http://archive.org/details/lartetlenfantess00brauuoft>> (03-04-2012).
- <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/627694/Victoria-and-Albert-Museum>> (25-03-2012).
- <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mus%C3%A9_des_arts_d%C3%A9coratifs_de_Paris&oldid=76069894> (26-03-2012).
- <<http://catalogue.nal.vam.ac.uk/ipac20/ipac.jsp?session=PS32784149859.6643&profile=nal&uri=full=3100001~!304379~!0&aspect=subtab114&menu=search&source=~!horizon&view=items&ri=2&staffonly=&&aspect=subtab114&menu=search&ri=2>>. (26-03-2012).
- <http://www.akbild.ac.at/portal_en/academyen/about-us/history> (26-03-2012).
- <http://de.wikipedia.org/wiki/K.Ö.H.V._Amelungia_Wien> (28-03-2012).
- <<http://en.canson.com/inspirational-papers-1557/our-history>> (01-04-2012).
- <http://ia600301.us.archive.org/16/items/vidalonoldmanufa00cansrich/vidalonoldmanufa00cansrich_bw.pdf> (01-04-2012).
- <<http://www.flickriver.com/photos/freeparking/3096621678/>> (01-04-2012).
- <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8528>> (06-04-2012).
- <http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat15/Mathesis15_53.pdf> (06-04-2012).
- <[http://bdigital.ipg.pt/dspace/bitstream/10314/885/1/revista%20N%19%20-%20Martinho%20\(1997\).pdf](http://bdigital.ipg.pt/dspace/bitstream/10314/885/1/revista%20N%19%20-%20Martinho%20(1997).pdf)> (06-04-2012).

<<http://www.pnajuda.imc-ip.pt/pt-PT/galeria%20virtual/album/ContentDetail.aspx?id=456>> (07-04-2012).
<<http://www.museu.gulbenkian.pt/obra.asp?num=420&nuc=a9&lang>> (13-04-2012).
<<http://www.rembrandthuis.nl/index.php?item=152&lang=en>> (15-04-2012).
<http://de.wikipedia.org/wiki/George_Niemann> (25-5-2012).
<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Felix_Slavik&oldid=96832760> (16-06-2012).
<<http://radix.culturalg.pt/visualizar.html?id=4037>> (25-06-2012).
<<http://www.ttt.ipt.pt/index.php?nivel=2&m=102>> (12-06-2012).
< http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA1.pdf > (28-08-2012)

7. E-MAILS

Wirth, Wolfgang, “Adolf Hausmann,” E-mail para Luís Lyster Franco, 6 Dez. 2008

ANEXOS

1. DOCUMENTOS



I. Correio do Sul, 04-05-1978.

En Conclusion

Le Jury est unanimement d'opinion que des 34 Petitionnaires qui sont venus au concours de Vienne, 9 seulement doivent être proposés au Gouvernement Portugais pour des places de Professeur de dessin, à savoir:

Pour le Dessin Decoratif:

1^o Loco -----Arthur
Hesse
Pour des spécialités
2 -----Iohann
Nowach
3 -----Adolf Haussmann
4 -----Josef Fuller
5 -----Eduard
Wustner

Pour le Dessin d'Architecture:

1^o loco -----Hans Dickel
2^o loco -----Oscar Mratscheck

Pour le Dessin de Machines:

1^o loco -----Emil Ioch
2^o loco -----Alfred Schwarz

Le Jury aurait peut être pu choisir du nombre de prétendants quelques nom de plus; mais il n'eût pas en la chance de désigner au Gouvernement de personnes capables de rendre de services plus fructueux. Pour accomplir sa tâche importante et honorable, le jury a cru devoir procéder avec grande rigueur. Il se laisse diriger par la conviction qu'il doit demander à ces professeurs à nommer un niveau de science et expérience plus haut, que dans des circonstances ordinaires.

C'est en ce plaçant sur ce point de vue, que le Jury espère être de quelque utilité au Gouvernement de Portugal de sauvegarder en même temps l'honneur de notre corp enseignant.

Que Votre Excellence daigne agréer l'hommage de profond respect des membres du Jury.

Vienne, le 2 Mars 1889

À

Son Excellence Monsieur le Vicomte de Valmor Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire de Portugal

etc. etc. etc.

(assignados) Hauffe I. Storck. G. Niemann

V. Lutzow

Pela tradução conforme legação de Sua Magestade Fidelíssima em Vienna, aos 11 de Março de 1889.

Selo da Legação

Philippe de Mesquita

ARREMATACÃO

No dia 4 do proximo mez de Fevereiro, pelas 12 horas, á porta da casa onde residiu o subdito austriaco Adolfo Hausman, sita na Avenida Cinco de Outubro, n.º 16, desta cidade, se hão de vender pelo maior lance oferecido acima da avaliação, todos os bens moveis pertencentes ao referido Adolph Haussman, como constam do auto de arrolamento no processo comercial feito nos termos do Decreto e Regulamento de 20 e 23 de abril de 1916 a requerimento do Agente do Ministerio Publico nesta comarca, pelo cartorio do segundo officio deste Juizo. As despesas de arrematação s por conta do arrematante.

O escrivão do 2.º officio,
Anibal Valeriano Pinto Santos.

O juiz de direito,
L. Leitão.

OFFICINA
DE
ESCULPTURA E CANTEIRO
DE
José Maria Paulino Fernandes

N'esta antiga e acreditada casa executa-se todo o trabalho que diz respeito á sua arte.

Jazigos, campas, lapides, marmores nacionaes e estrangeiros para móveis, lavatórios e bancadas para barbeiros, frentes para estabelecimentos, ornamentações para edificios e cantarias de todas as qualidades para obras.

As habilitações theoricas e praticas do proprietário d'esta officina adquiridas na Academia das Bellas Artes e nas melhores casas de Lisboa, assim como do pessoal que a compõe são garantia segura de uma execução artistica e esmerada de todos os trabalhos que lhe sejam confiados.

Preços sem competencia

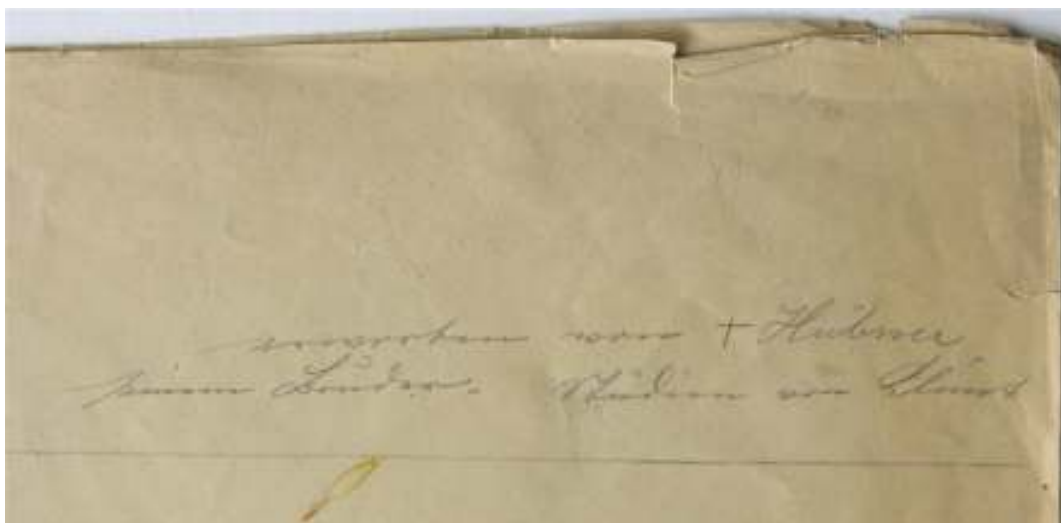
*Rua Conselheiro José
 Luciano de Castro.*

Proximo da estação
 do caminho de ferro

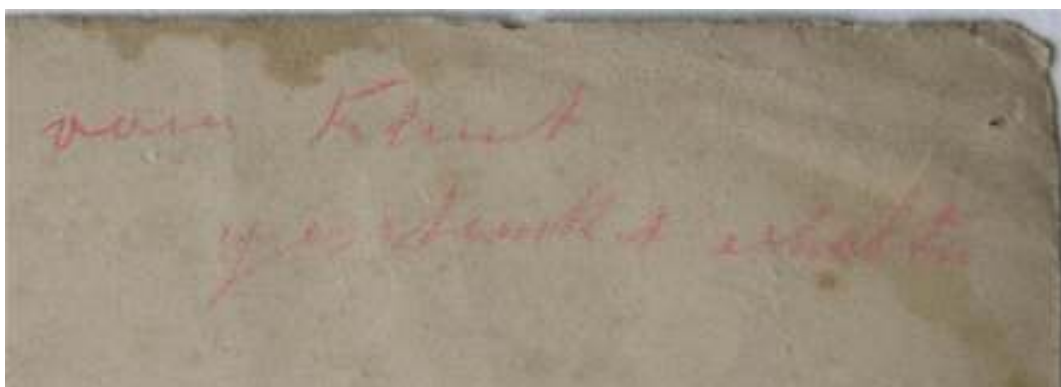
FARO 364

- V. Anúncio da oficina de canteiro existente nas proximidades do local onde foi erigido o Monumento a Ferreira de Almeida. *Algarve (O). Semanário Independente*, Faro, n.º 8, 17-05-1908.

2. IMAGENS



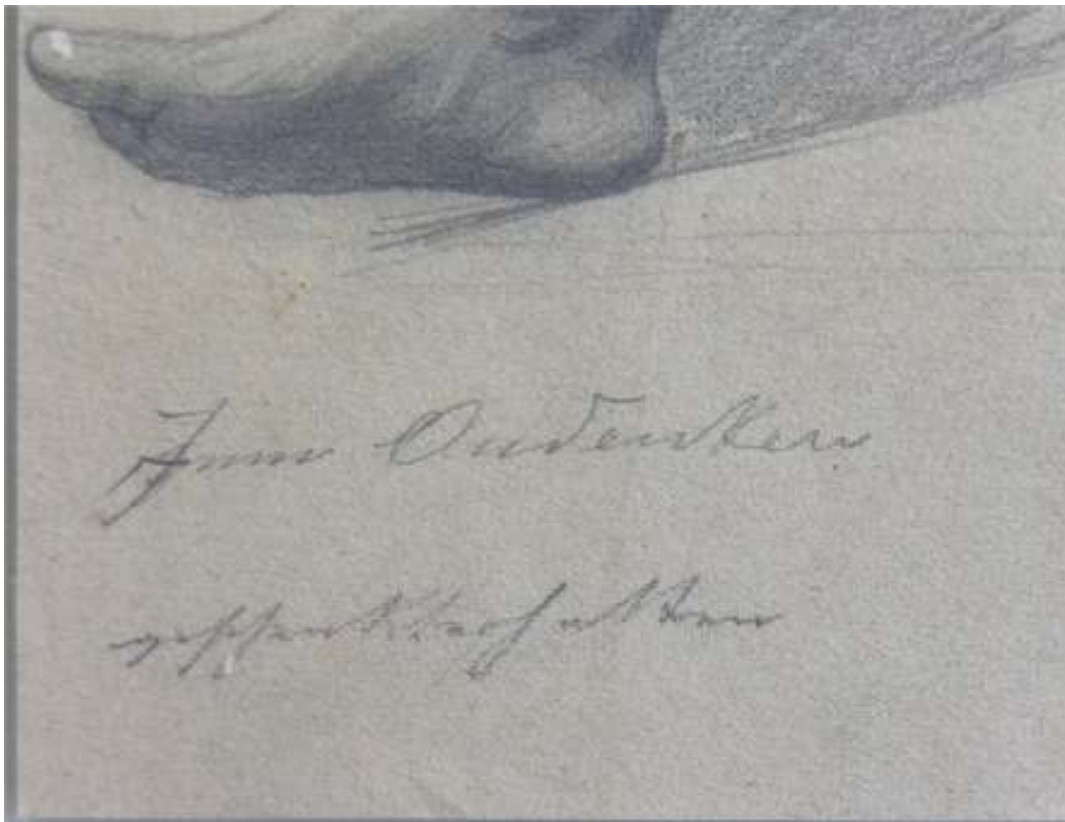
I. Inscrição na “capa” onde seriam conservados os desenhos de Klimt.



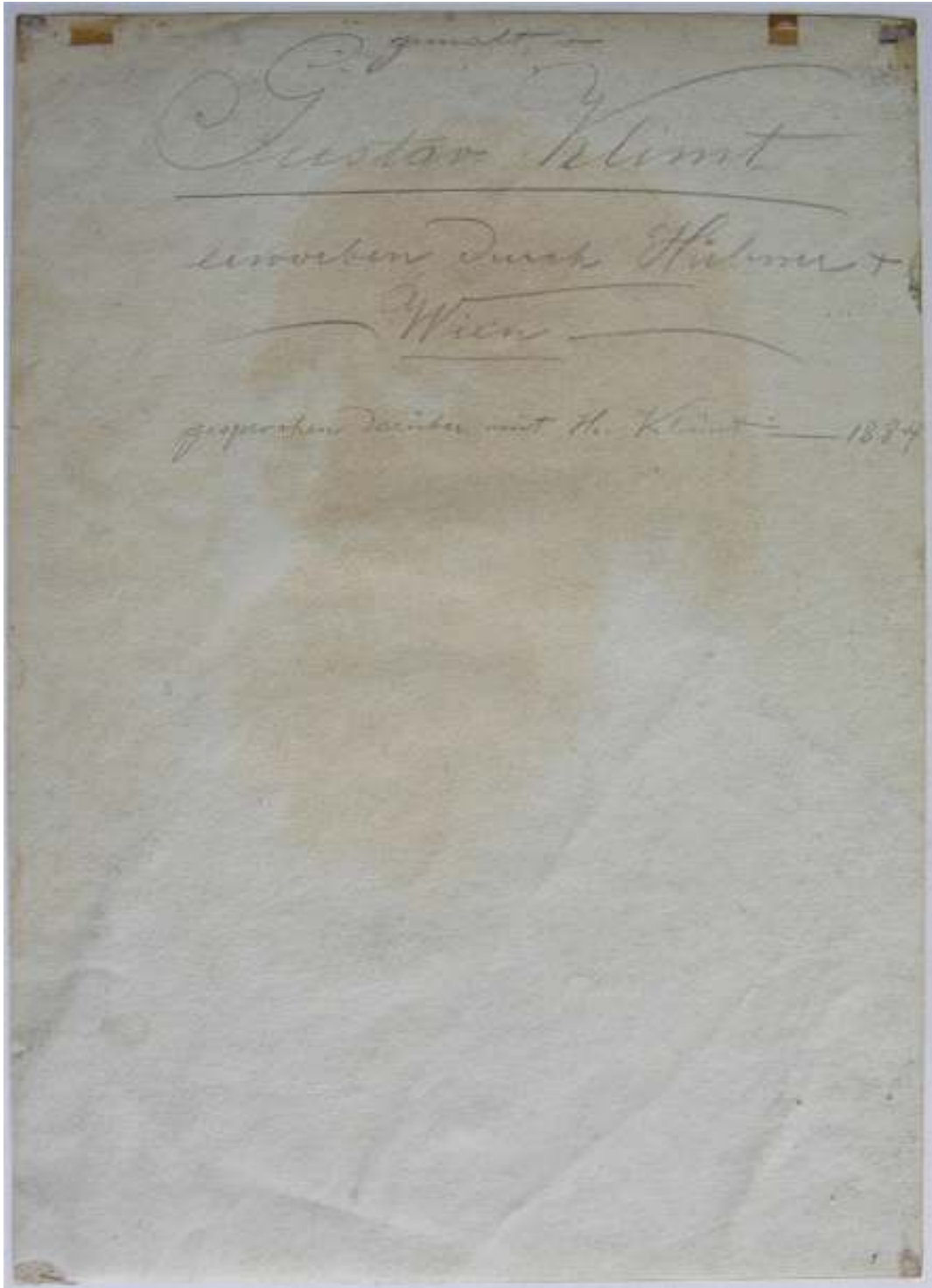
II. Inscrição no canto superior direito, da frente, do desenho de Gustav Klimt, inv. n.º CLF/872/AH.



III. Assinatura no canto inferior direito, da frente, do desenho de Gustav Klimt, inv. n.º CLF/871/AH.



IV. Inscrição no canto inferior esquerdo, da frente, do desenho de Gustav Klimt, inv. n.º CLF/871/AH.



V. Inscrição no verso do desenho de Gustav Klimt, inv. n.º CLF/873/AH.



VI. Prova fotográfica representando Adolf Hausmann, o pintor Conceição e Silva e Carlos Lyster Franco, com demais pessoal e alunos da Escola de Desenho Industrial Pedro Nunes (Faro). 170 x 230 mm. Inv. n.º CFL/6/FAH.



VII. Bienenfeld és Társa, (Budapeste), Retrato de *Beduíno Nómada*. Prova fotográfica. 135 x 100. CLF/106/FAH.



VIII. Adolf Hausmann, *Estudo para a Lápide de Homenagem a Ferreira de Almeida*, sd. .225 x 150 mm. Inv. n.º 364.